JAHRBUCH

DER

KÖNIGLICH PREUSSISCHEN

KUNSTSAMMLUNGEN



ACHTZEHNTER BAND



BERLIN 1897
G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

Herausgeber: W. BODE, F. LIPPMANN, V. v. LOGA.

Redakteur: V. v. LOGA.

INHALT.

STUDIEN UND FORSCHUNGEN

AMTLICHE BERICHTE

AUS DEN

KÖNIGLICHEN

KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH
ZUM PREISE VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG

I. KÖNIGLICHE MUSEEN

1. Juli — 30. September 1896

A. GEMÄLDE-GALERIE

Im verflossenen Vierteljahre wurde die Sammlung vermehrt durch ein Werk des AMBROGIO LORENZETTI, die mittlere Tafel eines Triptychons. In dem unteren Teile der hohen, spitzgiebligen Tafel, wo die Anbetung der Hirten dargestellt ist, zeigt sich noch der starke Einfluss des DUCCIO; in den verehrenden Engeln aber, wie in der Verkündigung in dem Giebel kommt die Feinheit und Zierlichkeit der Zeichnung und der Anordnung, die für den grofsen Nachfolger DUCCIOS charakteristisch ist, zur vollen Geltung. Der aufserhalb Sienas aufserordentlich seltene Meister fehlte bisher in der Berliner Galerie. Um so erfreulicher ist diese Schenkung eines ungenannten Gönners.

Von einem anderen Freunde der Sammlung wurde ein kleines Landschaftsbild aus der Zeit um 1620 — ein Gehöft am Flusse bei heraufziehendem Gewitter — der Sammlung überwiesen. Der Maler, der sich mit einem sonst nicht nachweisbaren Monogramm TvA bezeichnet hat, erweist sich als einer der tüchtigsten jener holländischen Landschaftsmaler, die unter der Anregung des CONINXLOO und der anderen vlämischen Emigranten ihre Ausbildung empfingen. Als Holländer im Gegensatze zu den nah verwandten Vlamen charakterisiert er sich namentlich durch ein feineres Helldunkel, durch die malerischere, fast tuschende Behandlung und die mehr tonige Färbung. Solche auch künstlerisch wertvolle Arbeiten seltener oder unbekannter Meister zweiten und dritten Ranges, die für die Geschichte der Malerei von Bedeutung sind, für eine Galerie wie die Berliner festzuhalten, erscheint als eine Pflicht der Verwaltung, deren Erfüllung durch die Freigebigkeit der Gönner erleichtert wird.

BODE

B. SAMMLUNG DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE

I. ANTIKE SKULPTUREN

Für die Sammlung der Originale wurden im Kunsthandel einige griechische Grabmonumente erworben:

1. Das Grabrelief einer Frau, die auf einem Stuhle sitzend zwischen ihren beiden Kindern dargestellt ist; auf dem zur Bemalung hergerichteten glatten Giebelfeld steht, dem Rande des Steins sich anpassend, in weit auseinandergezogenen kleinen Buchstaben der Name Eutheia; das Relief, das aus Euböa stammen soll, ist von der üblichen attischen Art wesentlich verschieden. Es zeichnet sich aus durch grofse Unmittelbarkeit der Empfindung bei geringerer technischer Gewandtheit; der Stil entspricht etwa dem der zweiten Hälfte des V Jahrhunderts.

2. Die Grabstele einer Frau Namens Glykera mit Darstellung der zwischen zwei Männern sitzenden Verstorbenen in vertieftem Relieffeld, darüber zwei Rosetten, im Giebel Palmetten und Akanthus, ein gutes Beispiel der

jüngeren, flüchtig ausgeführten Gattung attischer Grabsteine.

3. Eine Grablekythos mit Reliefbild des sitzenden Verstorbenen, dessen Name Xanthos weggemeifselt und durch Buchstaben von anderer Hand ersetzt scheint, während die Namen der vor ihm stehenden Personen Melitta und Xanthos in der ursprünglichen Form erhalten sind.

Aufserdem gelangte, ebenfalls aus dem Kunsthandel, ein altertümliches griechisches Frauenköpfchen von ungewöhnlicher Feinheit und Schönheit in die Sammlung.

Für die Sammlung der Gipsabgüsse wurde der Abguss eines im Museo delle Terme in Rom befindlichen Reliefs, das die römische Theaterbühne darstellt, erworben.

KEKULE VON STRADONITZ

II. BILDWERKE DER CHRISTLICHEN EPOCHE

Die Sammlung wurde im verflossenen Vierteljahre bereichert durch die aus Holz geschnitzte, vergoldete und bemalte, in den meisten Teilen vortrefflich erhaltene Statue Johannis des Evangelisten von VEIT STOSS, das Geschenk eines ungenannten Gönners. Das Werk ist in der erregten Empfindung, dem sehr individuellen Kopfe und der stark, selbst etwas willkürlich gebauschten Gewandung höchst charakteristisch für den grofsen Nürnberger Bildschnitzer, von dem die Sammlung bisher keine so umfangreiche Arbeit besafs.

Von italienischen Bildwerken wurden zur Vervollständigung der Plakettensammlung gleichfalls einige Stücke geschenkt. Darunter eine sonst nicht bekannte Arbeit des hervorragenden, CARADOSSO genannten Meisters, Hercules und Geryon darstellend, ferner als Arbeit eines unbekannten Italieners vom Anfang des XVI Jahrhunderts ein nackter Knabe mit Trinkschale und Weintraube — der Herbst, aus einer Folge von Jahreszeiten, aus der schon ein Stück, der Winter, in der Sammlung sich befand; endlich MODERNOS Platte, Hercules und Antäus darstellend, die in der Sammlung vertreten war, in einem abweichenden Exemplare.

BODE

C. ANTIQUARIUM

Für die Vasensammlung wurde eine Dipylonkanne aus Ägina mit der Darstellung eines Mannes zwischen zwei Pferden erworben.

Die Sammlung der Terrakotten wurde um eine archaische Gruppe — Athena im Kampfe mit einem Giganten —, sowie um ein Kohlenbecken mit zugehörigem Topf vermehrt; letzteres ist bei Jasos im Meere gefunden und bisher das einzige vollständige Exemplar dieser Gattung von Geräten.

Als Geschenk erhielt die Sammlung von Herrn Carl Giebeler in Lichterfelde ein römisches Thonrohr aus Wiesbaden.

Die Bronze- und Miscellaneensammlung wurde durch Erwerbung von zwei kleinen Inschriftplatten bereichert. Die eine zeigt die Worte: Κέγχραμος Ἀριστοκλέους Θεσπιεὺς ἐξ Εὐπατρίδων ἱεροφάντης, die andere: Διονυσία Ἡφαιστίωνος τῇ ἀρίστῃ ἱερείᾳ τῆς Ἀθηνᾶς βουλαίας καὶ τῶν Χαρίτων. Aufserdem wurden zwei griechische Gewichte römischer Zeit aus Kleinasien erworben, das eine mit der Inschrift: Κλ. Ἀρχιδάμου Ἱππάρχου, das andere oben: εἰμὶ λεῖτρον, unten: Τι. Ποπλίου Ἱππάρχου bezeichnet.

An der Neuordnung der Bronzen und Terrakotten ist wie bisher weiter gearbeitet worden. Vom Hildesheimer Silberfund sind drei Becher und eine Schüssel wiederhergestellt, weitere Stücke sind in Arbeit.

I. A.:
KEKULE VON STRADONITZ

D. MÜNZKABINET

Eine Allerhöchste Bewilligung Seiner Majestät des Kaisers und Königs hat es ermöglicht, die Sammlung des am 24. Dezember 1894 zu Augsburg verstorbenen Bezirksarztes Dr. L. Fikentscher zu erwerben, für welche der hochselige Kaiser Friedrich bereits vor anderthalb Jahrzehnten nach mehrstündigem Durchmustern das lebhafteste Interesse bethätigt hat. Mehr denn 15000 Stück umfassend, besteht dieselbe zur Hälfte aus Münzen und Medaillen der Hohenzollernschen Burggrafen von Nürnberg und Markgrafen in Franken und enthält somit von diesen mehr als das sechsfache der

bisher im Königlichen Münzkabinet vorhandenen Reihen, denen doch die alte Markgräflich Ansbacher Sammlung selbst zu Grunde liegt. Jahrzehnte hindurch nahezu ausschliefslich die fränkischen Funde in sich aufnehmend, zeigt die Sammlung nicht nur eine überaus reiche Zahl der ältesten burggräflichen Gepräge, Albrechts des Schönen und Friedrichs V, Pfennige Regensburger, böhmischen, Würzburger und Haller Schlages, sondern auch der merkwürdigen, in Gemeinschaft mit den Bamberger und Würzburger Bischöfen geprägten burggräflichen Groschen und Pfennige des XV Jahrhunderts. Aus der Neuzeit ist die geldgeschichtlich wichtigste Periode, die Zeit der ungeheuerlichen Münzkrise zu Beginn des dreifsigjährigen Krieges durch eine überaus reichliche Vertretung sowohl der geringen Silbermünzen, wie der damals zuerst ausgeprägten Kupfermünzen ausgezeichnet. Im übrigen sind es für die Folgezeit besonders die Land- und Scheidemünzen, welche als das Geld des täglichen Lebens und kleinen Verkehrs voll gewürdigt und mit peinlicher Genauigkeit zu grofsen Reihen vereinigt sind. So schliefst die Sammlung nicht nur einen Vergleich mit jeder anderen aus, sondern bietet auch, namentlich nach der Vereinigung mit der unseren, eine feste Grundlage für eine Münzgeschichte der fränkischen Markgrafschaften, das eifrigst verfolgte Ziel ihres Schöpfers. Wie aber eine solche nicht isoliert und der Verbindung mit dem Münzwesen der benachbarten Territorien entkleidet herzustellen ist, so hat sich auch für Fikentscher als unthunlich herausgestellt, seinen Sammeleifer auf die hohenzollernschen Münzen zu beschränken. Daher bietet die andere Hälfte der Sammlung, der hohenzollernschen an wissenschaftlicher Bedeutung nichts nachgebende, doch im wesentlichen auf das spätere Mittelalter beschränkte, Folgen sämtlicher fränkischen Münzherrschaften, sowie auch zahlreicher angrenzenden schwäbischen und bayrischen Gebiete, insonderheit der Bischöfe von Bamberg und Würzburg, sodann aber auch der Erzbischöfe von Mainz, der Pfalzgrafen, der Könige von Böhmen und der Grafen von Castell, Henneberg, Hohenlohe, Leuchtenberg, Nassau, Öttingen, Werthheim und Württemberg, die durch die zahlreichen Schriften des Verstorbenen veröffentlicht worden sind, sowie der Grafen von Hanau und Katzenellenbogen, die bisher völlig unbekannt geblieben. Auch diesen dürfte kaum eine zweite Sammlung zur Seite zu treten berechtigt sein. Durch fremdartigen Ballast aber wird die Sammlung zum Unterschiede von den meisten so gut wie gar nicht beschwert.

I. V.:
MENADIER

E. KUPFERSTICHKABINET

Von den Erwerbungen des verflossenen Quartals sind die folgenden hervorzuheben:

A. KUPFERSTICHE

Meister mit dem Zeichen M. Z. (Martin Zasinger). Der grofse Ball. B. 13.

ALBRECHT DÜRER. Der hl. Hieronymus in der Wüste. B. 61.

SCHELTE A BOLSWERT. Die Dornenkrönung Christi. Nach A. van Dyck.

REMBRANDT VAN RIJN. Selbstbildnis. B. 10. II. Zustand.

DERSELBE. Die kleine Löwenjagd. B. 115. I. Zustand.

DERSELBE. Bettler und Bettlerin. B. 164. I. Zustand.

DERSELBE. Bettler. B. 166. I. Zustand.

DERSELBE. Sitzender Mann. B. 321. I. Zustand.

DERSELBE. Kopf eines alten Mannes. B. 334. IV. Zustand.

B. HOLZSCHNITTE

HANS BALDUNG GRIEN. Die Vertreibung aus dem Paradiese. B. 4.

Eine Anzahl moderne amerikanische Holzschnitte von J. A. ADAMS, A. ANDERSON, F. JUENGLING, R. HOSKIN, W. MILLER, G. A. TEEL.

C. BUCH MIT KUPFERSTICHEN

RICHARD EARLOM. A Catalogue of the Prints ... after the Sketches and Drawings of the late G. B. Cipriani. London 1819. Fol.

D. ZEICHNUNGEN

NIEDERLÄNDISCHE SCHULE Anfang des XVII Jahrh. Landschaft, felsiges Flussufer mit einer Herde. Leicht aquarellierte Federzeichnung. 190 mm hoch, 305 mm breit.

JOACHIM VON SANDRART. 11 Rötelzeichnungen. Studien zu Illustrationen des Werkes: Iconologia deorum.

NIEDERLÄNDISCHE SCHULE XVII Jahrh. Der verlorene Sohn beim Mahle. Getuschte und weifsgehöhte Federzeichnung auf bräunlichem Papier. 281 mm hoch, 420 mm breit.

CLAAS JANSZ VISSCHER. Marktscene. Polnischer Reiter. Reiter mit Streitaxt. Reiter mit Federhut. Liebespaar im Garten. Die Begrüfsung. 6 braun lavierte Federzeichnungen.

JACOB DE WIT. Die vier Jahreszeiten durch Amoretten dargestellt. Zeichnung in Wasserfarben. 321 mm hoch, 190 mm breit.

LIPPMANN

F. ÄGYPTISCHE ABTEILUNG

Erworben wurde die Inschrift eines Antef, Fürsten von Hermonthis im Anfang des mittleren Reiches (etwa um 2300 v. Chr.), in der er erzählt, dass er das verfallene und vergessene Grab eines seiner Vorgänger wiederhergestellt habe. Neben der Inschrift ist Antef selbst beim Mahle dargestellt, mit seinem Hunde unter dem Sessel.

Geschenke erhielt die Sammlung von den Herren Donner von Richter (Scheinbrot) und Todrus Bulos (Gefäfsuntersatz).

Um den wertvollsten Besitz unserer Sammlung, die Reliefs der Grabkammer des Manofer, den Besuchern zugänglich zu machen, wurde diese Kammer so geöffnet, dass ihre vier Wände jetzt die Rückwand des sogenannten Gräbersaales bilden. Die im flachsten Relief ausgeführten Darstellungen zeigen, wie dem Manofer, der ein Hofbeamter des Königs Esse (um 2600 v. Chr.) war, seine Herden vorgeführt werden, wie ihm Vieh geschlachtet und Speisen und Gaben gebracht werden; besonders gelungen sind die Bilder der Tiere.

ERMAN

G. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

I. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG

INDIEN

Gekauft wurde eine grofse Sammlung von ethnologischen Gegenständen der Bergvölker Assams, welche ein Freund des verstorbenen Lieutenants Ehlers, C. Dowding, zusammengebracht hatte.

Unter den Geschenken ist in erster Linie zu verzeichnen die Sammlung des ebenerwähnten Lieutenants Ehlers, welche Herr Baron von Ohlendorff-Gresse dem Museum zugewandt hat. Diese Sammlung, welche wohl die gröfste von den Bergvölkern Assams stammende ist, die bis jetzt nach Europa kam, umfasst in geradezu grofsartiger Weise das ganze Volksleben von einer ganzen Reihe von Bergstämmen Assams, darunter solcher, von denen bis jetzt kaum mehr als der Name bekannt war.

Ferner sind zu erwähnen von der Reise des Direktors Dr. Bastian: Geschenke balinesischer Gegenstände von Kontrolleur Popta in Lombok; von Administrator Siber ein Celebes-Sarong; ferner ein seltenes Stück: eine Fahne zum Poreka-Fest von Baron von Hoëvell und indische Schmucksachen von Baron von Oppenheim. Herr P. Rickmers schenkte ein kostbares siamesisches Manuskript.

CHINA, JAPAN

Gekauft wurden: zwei Armbrüste und ein Kugelbogen aus China, zwei Siegel, Ainu-Skizzen, Kultusfiguren aus Japan, eine koreanische Fahne, Pelzwerk aus Kamtschatka.

Geschenkt wurden: von Herrn Geheimrat Grempler zwei Hefte japanischer Buntdruckbilder; eine Porzellanfigur von Herrn Pächter; Kindermasken aus China von Frau Geheimrat Virchow; ein Boot von Herrn Kapitän Arenhohl.

AFRIKA

Durch Ankauf wurde eine gröfsere Zahl ostafrikanischer Waffen aus Usaramo und Irangi, von den Dschagga und Somâl erworben, sowie drei eigenartige Matten, diese letzteren aus einer angeblich von Dr. Hindorf herrührenden Sammlung.

Aus Togo (Westafrika) gelangte ein anscheinend zu Zauberzwecken dienender Ge-

genstand aus Thon mit zahlreichen Tierfiguren zur Erwerbung.

Die besondere Zuvorkommenheit von Mr. Seton Karr ermöglichte einen Tausch, welcher für uns 12 sehr interessante vorhistorische Feuersteingeräte aus dem Somâl-Lande u. s. w. ergab.

Geschenke: Herr Lieutenant R. Böhmer schenkte im Anschluss an Früheres eine Reihe durchweg auserlesener Stücke von den Wakwafi (Ostafrika); ebenso ist Herrn Lieutenant von Grawert eine wertvolle Fortsetzung seiner früheren Schenkungen zu verdanken aus den wenig bekannten Uluguru-Bergen. Herr Lieutenant Glauning hat seine alte Gönnerschaft durch ein neues Geschenk bethätigt, durch eine ausführlich erklärte Sammlung von Wangindo-Gegenständen. Herr Hauptmann Schweitzer übergab aus dem Nachlasse Emin Paschas neben mehreren sehr erwünschten Drucksachen auch einen Wagogo-Schild und einen Angoni-Speer. Eine Sammlung von 50 Objekten, meist von der Mrima und dem unmittelbaren Hinterlande, ist Herrn Ingenieur Friedrich zu danken, dem das Museum gleichfalls für Früheres verpflichtet ist. Herr Dr. Weule schenkte einen schönen von Dr. Arning stammenden Wahehe-Schild. Herr A. Visser schenkte eine wichtige Sammlung aus dem französischen Congo-Gebiete, darunter bemalte Fetischfiguren. Als Legat der Frau Generalin Quedenfeld erhielt das Museum eine Mappe mit Photographien, ein Tischchen, angeblich aus Tripolis, und einen westafrikanischen Teppich.

AMERIKA

Gekauft wurde ein grofser Holzkamm, auf dessen beiden Seiten ein menschliches Gesicht eingeschnitzt ist, wahrscheinlich von der Nordwestküste stammend; ferner eine Sammlung von 50 zum Teil bemalten Gefäfsen des Cliffdweller-Typus, die Henry Hales aus New Jersey im Tule Rosa Cañon (New Mexiko) ausgegraben hat und denen er als Geschenk eine Anzahl Proben von Brandresten, Schmuck, Scherben und steinernen Pfeilspitzen zugefügt hat; drei Steinjoche aus dem Staate Veracruz, von denen zwei hervorragend interessante Formen bieten. Ferner 34 Trachtenbilder aus Quito, denen die Besitzerin, Frau Amtsgerichtsrat Vossberg in Breslau, ein Geschenk von 12 modernen indianischen Fingerringen beigelegt hat; ein bolivisches Goldblech, als vierbeiniges Geschöpf ausgeschnitten, als Nachtrag zur Rocha-Sammlung, ferner prähistorisches Steingerät u. s. w. aus alten Indianer-Gräbern am Rio Negro, Argentinien.

OCEANIEN

Gekauft wurden Gegenstände aus Neu-Guinea. Durch Tausch mit Herrn Giglioli wurde eine kleine Sammlung Steinwerkzeuge aus Neu-Seeland erworben.

Geschenke erhielt die Sammlung: einen Fächer aus Jaluit von Herrn Geheimrat Professor Dr. Engler; vier Photographien von Herrn Marquardt in Samoa; das Faksimile eines interessanten Rudermodells von Manihiki von Herrn Kustos Heger in Wien.

ANTHROPOLOGISCHE SAMMLUNG

Von Herrn Zedlitz-Weyrach wurden acht Schädel von Techuelchen vom Rio Negro der Sammlung einverleibt.

I. V.:
GRÜNWEDEL

II. VORGESCHICHTLICHE ALTERTÜMER

Die vorgeschichtliche Abteilung hat in diesem Vierteljahre unter den eingegangenen Geschenken eine sehr willkommene Bereicherung zu verzeichnen. Herr Baron Max von Dücker hatte nämlich die grofse Güte, aus dem Nachlasse seines verewigten Vaters, des bekannten Geologen Barons Franz Fritz von Dücker, eine gröfsere, sehr mannigfaltige Sammlung prähistorischer Altertümer aus verschiedenen Ländern der Abteilung als Geschenk zu überweisen, wofür ihm hierdurch der wärmste Dank ausgesprochen werden soll.

PROVINZ BRANDENBURG

Geschenke. Herr Dr. Götze in Berlin: Thonscherben aus einer alten Ansiedelungsstelle in Wilmersdorf, Kr. Teltow. Herr Pastor Moeller in Luschwitz: Urne mit Beigaben aus Bronze, Eisen, Silber und Knochen von Raben, Kr. Zauch-Belzig. Aus dem oben erwähnten Nachlass des Herrn Barons von Dücker: eine Sammlung von Thongefäfsen und Beigaben von Saarow,

Kr. Beeskow-Storkow, von Burgwallfunden von Königswalde und Potzlow in der Uckermark. Herr Erich Dietrich in Berlin schenkte einen slavischen Topf von Zachow, Kr. Westhavelland. Herr Lehngutsbesitzer Wulff in Neu-Golm: Thongefäfsscherben von Neu-Golm, Kr. Beeskow-Storkow. Herr Bankier Preufs in Berlin: einen Bronze-Hals- oder Armring von Lehnin-Grofskreuz, Kr. Zauch-Belzig.

Ankäufe. 2 Steinhämmer von Jaischen, Kr. Kalau und Kolkwitz, Kr. Kottbus. 4 Thongefäfse von Vetschau, Kr. Kalau. 16 Thongefäfse von Pfeifferhahn, Kr. Krossen, und ein kleines Thongefäfs von Frankfurt a. O. Thongefäfse, eiserner Hohlcelt und andere Beigaben von Chöne, Kr. Guben. Thonscherben von Kieselwitz, Kr. Guben. 68 Thongefäfse und kleine Bronze-Beigaben von Balkow, Kr. West-Sternberg. Grofse Urne von Britz, Kr. Teltow.

Durch Tausch erworben: ein kleines Feuersteinbeil und 2 Steinhämmer von Bremsdorf, Kr. Guben.

Ausgrabung im Auftrage der General-Verwaltung: Thonscherben und Holzkohlen von Zachow, Kr. Westhavelland.

PROVINZ OSTPREUSSEN

Geschenke. Aus der Sammlung von Dücker: Bernstein-Anhänger und -Perlen aus dem Samlande. Herr Bankier Preufs in Berlin: Thongefäfse und einen eisernen Steigbügel aus einem Grabfunde von Korjeiten, Kr. Fischhausen.

Von dem Herrn Regierungs-Präsidenten in Königsberg überwiesen: Steinbeil, Bernsteinzierat, Bronzefibel, eiserner Hohlcelt und Lanze aus dem Frischen Haff.

Ankäufe. 2 Sendungen von Bronzeschmuck und Eisenwaffen von Andullen, Kr. Memel.

PROVINZ WESTPREUSSEN

Geschenk. Herr Direktor Dr. Conwentz in Danzig: eine Photographie von 2 Gesichtsurnen von Kehrwalde, Kr. Marienwerder.

PROVINZ POMMERN

Geschenke. Direktor Voss: Feuersteinlanze von Varbelvitz, 9 Beile, Meifsel, Späne und Fragmente aus Feuerstein von Teschwitz auf Rügen. Herr Königl. Navigationslehrer Budach in Altona: ungeschliffene Werkzeuge und Abfallspäne von Sassnitz, Rügen. Herr Dr. Götze in Berlin: Funde von Feuerstein-Werkstätten bei Göhren und Middelhagen, Rügen. Herr Rittergutsbesitzer Fouquet in Adlig-Zerrin: eine Urne mit Mützendeckel von Adlig-Zerrin, Kr. Bütow. Aus der Sammlung von Dücker: Feuersteingeräte von Rügen.

PROVINZ POSEN

Geschenk. Herr Geheimer Regierungsrat Professor Dr. Schwartz in Berlin: einen Steinhammer von Neutomischel.

Durch Tausch erworben: eine Buckelurne von Meseritz.

Ankäufe. Thongefäfse von Mikolajewo, Kr. Czarnikau. 30 Thongefäfse, eine römische Bronzefibel und Bronzereste von Luschwitz und Ujazdowo, Kr. Fraustadt.

PROVINZ SCHLESIEN

Geschenke. Herr Eduard Johnke in Wohlau: einige kleine hellfarbige Thongefäfse, zum Teil mit Bemalung versehen, von Buschen, Kr. Wohlau. Seine Durchlaucht Fürst Anton Radziwill zu Nieswiez: Thongefäfse und Bronzenadel von Gebietze, Kr. Grünberg. Das Museum schlesischer Altertümer in Breslau: ein grofses Webegewicht aus Thon von Kaulwitz, Kr. Namslau. Aus der Sammlung von Dücker: Thongefäfse von Schweidnitz, Ruppersdorf, Kr. Strehlen, und Karmine, Kr. Mielitsch.

Ankäufe. Thongefäfse und ein Deckel von Seitsch, Kr. Guhrau. Eine kleine Sammlung von Thongefäfsen und Beigaben aus Bronze und Eisen von Buschen, Kr. Wohlau. Schnurverzierter Thonbecher und Skelettreste von Puschwitz, Kr. Neumarkt.

PROVINZ SACHSEN

Geschenke. Herr Gutsbesitzer Popp in Zschakau: zerbrochene Thongefäfse und Skelettreste von Zschakau, Kr. Torgau. Herr Lehrer Beneke in Osterburg: eine Bronzefibel und eiserne Lanzenspitze von Osterburg, sowie eine Urne unbekannten Fundortes.

Ankauf. Urnen und Beigaben von Eulenmühle, Kr. Jerichow I.

PROVINZ WESTFALEN

Geschenke. Die Herren Althoff und Lakemeyer in Herford: eine zerbrochene Urne von Herford. Aus der Sammlung von Dücker: Funde aus der Balver und anderen Höhlen.

PROVINZ HANNOVER

Geschenk. Herr Apotheker Trautmann in Sögel: Schneide eines Bronzeceltes von Sögel, Kr. Hümmling.

PROVINZ SCHLESWIG-HOLSTEIN

Ankauf. 36 Feuerstein- und Steingeräte aus dem Kreise Sonderburg.

KÖNIGREICH SACHSEN

Ankauf. Eine Sammlung von Altertümern von Pegau, Eulau u. s. w.

THÜRINGEN

Ankäufe. Steinbeil und Thonscherben von Süfsenborn in Sachsen-Weimar. Grofses Steinbeil von Eckelstedt, Sachsen-Meiningen. Thonnapf und Steingeräte von verschiedenen Fundorten.

GROSSHERZOGTUM HESSEN

Geschenk. Herr Bankier Alexander Meyer Cohn in Berlin: ein römisches Glas-Doppelgefäfs mit Bogenhenkel von Mainz.

ÖSTERREICH-UNGARN

Geschenk. Seine Durchlaucht Prinz Ernst zu Windisch-Grätz in Wien: Urne mit Deckelschale von Watsch, Krain.

RUSSLAND

Geschenke. Seine Excellenz General a. D. von Erckert in Berlin: Stein- und Feuersteingeräte aus Kujavien und aus dem Gouvernement Archangelsk, einen Silberspiegel von Bolgari, Gouvernement Kasan, und eine eiserne Fibel von Derbent in Daghestan. Herr Paul Sellmer in Riga: Bronze-Armringe und -Fibeln, Perlen und Eisenwaffen aus Gräbern von Kaipen in Livland.

GRIECHENLAND

Geschenk. Aus der Sammlung von Dücker: Vasenscherben von verschiedenen Fundorten und Steingeräte.

ITALIEN

Geschenk. Aus der Sammlung von Dücker: Vasenscherben und Mosaikstücke von verschiedenen Fundorten.

SCHWEIZ

Geschenk. Aus der Sammlung von Dücker: Höhlenfunde von Thayingen, Kant. Schaffhausen.

FRANKREICH, BELGIEN

Geschenk. Aus der Sammlung von Dücker: paläolithische Feuersteingeräte aus verschiedenen Fundstellen.

SKANDINAVIEN

Geschenk. Aus der Sammlung von Dücker: Kjökkenmöddinger-Funde von Sölager, Feuersteingeräte aus Dänemark und Schweden.

VOSS

H. KUNSTGEWERBE-MUSEUM

I. SAMMLUNG

Neuerwerbungen

Plafond, 8 m lang, 6,10 m breit, in Eichenholz geschnitzt aus Fano, Mitte XVI Jahrh.

Porzellangruppe: bacchische Figuren. Meifsen, Mitte XVIII Jahrh.

Schreibzeug, Porzellan von Ludwigsburg, XVIII Jahrh.

Majolikateller, Siena, um 1500.

Wappenteller, Majolika. Venedig, um 1540.

Handtuchhalter, weibliche Figur aus bemaltem Thon. Deutschland, XVI Jahrh.

Geschenke

Herr Fernbach: Uhr mit Porzellangehäuse. Meifsen, Ende XVIII Jahrh.

Herr von Brandt, Excellenz, Wiesbaden: Flaschen aus rubinrotem, elastischem Glas. China.

Frau Meyer in Hannover: 2 gestickte Täschchen.

Herr Dr. A. Jele in Innsbruck: Seidenbrokat, chinesisch.

Arbeiten neuerer Industrie

Von Seiner Majestät dem Kaiser und König gestifteter Wanderpreis: Ehrenkette für deutsche Männergesangvereine. Entwurf von Professor SEDER in Strafsburg i. E. Ausführung vom Hof-Goldschmied HEIDEN in München.

Von Herrn THORNDICKE: 10 farbige Ätzungen auf Glas.

Von Herrn Professor RINCKLAKE in Berlin: Unterbau für den Sarkophag des hl. Adalbert im Dom zu Gnesen. Entwurf von Professor RINCKLAKE. Die figürlichen Teile von Bildhauer MARCINKOWSKI.

Von Herren PUHL & WAGNER in Rixdorf: Glasmosaikbild für das Erbbegräbnis der Familie Rohmer. Karton von Professor PAUL MOHN. Ausführung von PUHL & WAGNER.

Von Herren KNEUSELS & Co. in Krefeld: 5 moderne Knüpfteppiche.

Leihgabe

Von dem Gemeindekirchenrat des Marien-Doms zu Kolberg: Siebenarmiger Bronzeleuchter, gestiftet 1327, wiederhergestellt in den Werkstätten des Königlichen Kunstgewerbe-Museums.

LXIII. Sonderausstellung vom 25. August bis 4. Oktober

Aus Anlass der durch das Königliche Handelsministerium einberufenen Konferenzen preufsischer Webeschullehrer hat das Museum im Lichthof eine Ausstellung seiner Stoffsammlungen veranstaltet, welche die Entwickelung der Kunstweberei in historischer und technischer Folge darstellen. Im Anschluss hieran waren von der Königlichen Gewebesammlung in Krefeld im oberen Vestibül diejenigen modernen Webereien und Druckstoffe ausgestellt, welche in den letzten Jahren für dortige Lehrzwecke in Frankreich und England angeschafft wurden.

LESSING

II. BIBLIOTHEK

Erworben wurden für die Bibliothek 83 Werke und 569 Einzelblätter, für die Ornamentstich-Sammlung 3 Werke und 262 Einzelblätter, meist Bücherzeichen, die im Austausch zugingen.

Als Geschenke sind zu verzeichnen:

Verlag W. Spemann, Berlin und Stuttgart: Das Museum, Jahrgang 1, 1896.

Königlich Akademische Hochschule für die bildenden Künste, Berlin: Zur Jubelfeier 1696—1896. Berlin 1896.

Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde, Hamburg: Jahrbuch, Bd. 2, 1896.

Redaktion der Deutschen Tapezierer-Zeitung, Berlin: Deutsche Tapezierer-Zeitung, Jahrgang 14, 1896.

Herr Direktor Bernhard Olsen, Kopenhagen: Den hamburgske Guldsmedeslaegt Mores og dens arbejder for de danske Konger Frederik og Christian IV. Kjobenhavn 1896.

Herr Paul Schmid, Berlin: Die Entwickelung des Geschmacksmusterschutzes in Deutschland. Berlin 1896.

Herr P. J. Stschukin, Moskau: Kurze Beschreibung des Stschukin-Museums in Moskau von P. J. Stschukin, Moskau 1895.

Derselbe: Verzeichnis altertümlicher Gegenstände aus der Sammlung P. J. Stschukin, zusammengestellt von P. J. Stschukin und E. W. Fedorov. Moskau 1896.

Herr Rudolf Mosse, Berlin: Offizieller Haupt-Katalog der Berliner Gewerbe-Ausstellung 1896. Illustrierte Prachtausgabe. Berlin 1896.

Verwaltungskommission der Landesausstellung in Prag: Hundert Jahre Arbeit. Bericht über die allgemeine Landesausstellung in Prag 1891 zur Jubiläumsfeier der ersten Gewerbeausstellung des Jahres 1791 in Prag. Prag 1892. 3 Teile in 1 Band.

Bücherzeichen schenkten u. a. die Herren Graf zu Leiningen-Westerburg in München, Ed. Lorenz Meyer in Hamburg, G. Otto in Berlin.

JESSEN

II. NATIONAL-GALERIE

Als Vermächtnis der Stiftsdame Fräulein Therese Türrschmidt erhielt die Königliche National-Galerie die beiden Gemälde von ED. MAGNUS:

1. Bildnis der Frau Auguste Türrschmidt geb. Braun.
2. Selbstbildnis.

Frau Baurat Wentzel-Heckmann schenkte die Marmorbüste des Fürsten von Bismarck (1867) von ELISABETH NEY.

v. TSCHUDI

III. ZEUGHAUS

Geschenk Sr. Majestät des Kaisers.

1. Kannelierte Dreiviertelsrüstung. Deutsch ca. 1515.
2. Feldharnisch von hellem Eisen, mit Wappen und reicher Brustätzung. Deutsch ca. 1530.
3. Feldharnisch mit geätzter Brust. Deutsch um 1550.
4. Stirnhaube. Deutsch um 1560.
5. Sturmhaube mit Halskragen. Deutsch um 1580.
6. Reiterhaube. Deutsch XVII Jahrh.
7. Morion. Deutsch XVII Jahrh.
8. Ungarischer Helm. XVII Jahrh.
9. Eisenkappe als Hutfutter. Deutsch XVII Jahrh.
10. Eisenkappe mit Nackenschutz. Deutsch XVII Jahrh.
11. Maschenpanzerjacke. XV Jahrh.
12. Maschenpanzerkragen. XV Jahrh.
13. Maschenpanzer-Handschuh, gefingert. XVI Jahrh.
14. Armbrust mit Winde. Augsburger Arbeit von ca. 1550.
15. Armbrust nebst Winde. Von 1572 und 1584.
16. Pulverhorn, geätzt. Deutsch XVI Jahrh.
17. Pulverhorn, aus Holz geschnitzt. Deutsch XVII Jahrh.
18. Pulverhorn aus blankem Eisen, geschnitten. Deutsch XVII Jahrh.
19. Jagdbesteck in holzgeschnitzter Scheide. Niederländisch XVII Jahrh.
20. Feuergewehr (Tschinke). Von 1661.
21. Feuergewehr. Von ca. 1680.
22. Feuergewehr, Damengewehr. Von ca. 1680.
23. Pferdezaumzeug mit Kandarengebiss. Deutsch um 1710.
24. Gotischer Steigbügel. XV Jahrh.
25. 1 Paar Steigbügel. XVII Jahrh.
26. 2 Paar Sporen. XVII Jahrh.
27. Grofse Lanzenspitze. XIV—XV Jahrh.
28. Dolch mit fünfkantiger Klinge und Inschrift. Deutsch XIV Jahrh.
29. Dolch. Deutsch XVI Jahrh.
30. Stilett, Eisen, geschnitten. Italien XVI Jahrh.
31. Gotische Helmbarte. XVI Jahrh.
32. Gotische Helmbarte, sogenannte Kriegshippe. XV Jahrh.
33. Schweizer Helmbarte. XV Jahrh.
34. 3 Gotische Helmbarten. Deutsch XV Jahrh.
35. Gotische Helmbarte, sogenannter Rossschinder. Italien XV Jahrh.
36. Trabanten-Helmbarte Kaiser Maximilian's II.
37. 2 Helmbarten. XVI Jahrh.
38. Helmbarte eines Weibels. 1580.
39. Helmbarte eines Weibels. 1612.
40. 2 Helmbarten. XVII Jahrh.
41. Trabanten-Helmbarte des Erzbischofs von Salzburg, Sittig von Hohenembs. Um 1600.
42. 2 Glefen. XV und XVI Jahrh.
43. Glefe. Italien XVI Jahrh.
44. Couse. Deutsch 1580.
45. Runte. Deutsch XV Jahrh.
46. Kriegshippe. Deutsch XV Jahrh.
47. Trabanten-Spiefs Kaiser Ferdinand's I. 1558.
48. Hussitische Streitaxt mit Wappen und Emblemen. XV Jahrh.
49. 4 Streitäxte. XV und XVI Jahrh.
50. Fausthammer eines Rottenmeisters. Deutsch ca. 1510.
51. Gotisches Schwert mit achtkantigem Knauf, Anderthalbhänder. XIV Jahrh.
52. Gotisches Schwert mit birnförmigem Knauf. XV Jahrh.
53. Gotisches Schwert mit prismatischem Knauf. XV Jahrh.
54. Gotisches Schwert mit blattförmigem Knauf. XV Jahrh.

55. Venezianisches Schwert mit Scheide. XVI Jahrh.
56. Schiavonaschwert mit Scheide. Venedig Ende XVI Jahrh.
57. Korbschwert. Deutsch XVI Jahrh.
58. Schwert mit birnförmigem Knauf. Anfang XVI Jahrh.
59. Schwert mit ciseliertem Bronzegriff. Wien 1600.
60. Hauswehre. Deutsch 1624.
61. Säbel. Ungarisch um 1600.

V. UBISCH

BRESLAU

SCHLESISCHES MUSEUM DER BILDENDEN KÜNSTE

Im vergangenen Etatsjahre wurden folgende Erwerbungen gemacht:

A. GEMÄLDE

E. VON GEBHARDT. Die Heilung des Gichtbrüchigen. Ölgemälde.

E. KUBIERSCHKY. Herbstüberschwemmung im Siegthal. Ölgemälde.

ELISE NEES VON ESENBECK. Rosen. Ölgemälde.

A. VON WERNER. Kronprinz Friedrich auf dem Hofball 1882.

P. KIESSLING. Diana und Endymion. Ölgemälde. Als Geschenk der Erben J. A. Bock.

E. F. VON STOWEROFFSKY. 12 Landschaften. Aquarellmalerei. Als Geschenk des Herrn Dr. Promnitz.

B. GRAPHISCHES

An Kupferstichen, Radierungen und Lithographien wurden 86 Blatt erworben, darunter solche von GREINER, KLINGER, LÜHRIG, C. PACZKA-WAGNER, STUCK, THOMA.

C. KUNSTWISSENSCHAFTLICHER APPARAT

An photographischen und anderen Nachbildungen wurden 154 Blatt, an Büchern 237 Bände erworben.

JANITSCH

ÜBERSICHT

ÜBER DIE VERWENDUNG DES STAATS-FONDS FÜR KUNSTZWECKE

In den amtlichen Berichten aus den Königlichen Kunstsammlungen No. 1 zum Jahrgang 1885 und No. 1 zum Jahrgang 1890 ist die Verwendung des staatlichen Fonds für Kunstzwecke bis Ende März 1889 nachgewiesen. Im Anschluss an diese Berichte folgt hier eine weitere Übersicht:

NACHWEISUNG

der aus dem Fonds zu Ankäufen für die National-Galerie, zur Förderung der monumentalen Malerei und Plastik, sowie des Kupferstichs — Kap. 122 Tit. 33 des Staatshaushalts-Etats — aufgewendeten Beträge für die Zeit vom 1. April 1889 bis Ende März 1896.

Rechnungsjahr	Verfügbarer Betrag		Davon sind aufgewendet: zu Ankäufen für die National-Galerie		zur Förderung der monumentalen Malerei und Plastik		zur Förderung des Kupferstichs u. s. w.		zu Tagegeldern, Reisekosten, Porto, Fracht u. s. w.		Summe der Ausgabe	
	Mark	Pf.	Mark	Pf.	Mark	Pf.	Mark	Pf.	Mark	Pf.	Mark	Pf.
1. April 1889/90[1]	320 436	85	58 330	25	226 292	86	16 550	—	3 308	90	304 482	01
1. » 1890/91	300 000	—	93 155	60	185 034	99	11 259	49	2 366	05	291 816	13
1. » 1891/92	300 000	—	100 470	80	193 371	27	—	—	—	—	293 842	07
1. » 1892/93	300 000	—	110 255	—	182 875	15	6 900	—	2 578	92	302 609	07
1. » 1893/94	300 000	—	81 790	40	169 704	64	9 800	—	2 400	—	263 695	04
1. » 1894/95	300 000	—	132 633	—	175 054	30	10 301	—	2 180	50	320 168	80
1. » 1895/96[2]	301 480	—	49 327	—	241 296	63	18 000	—	1 855	98	310 479	61
Zusammen....	2 121 916	85	625 962	05	1 373 629	84	72 810	49	14 690	35	2 087 092	73

[1]) Darunter 20 436 Mark 85 Pf. Bestand aus dem Vorjahre.

[2]) Darunter 1 480 Mark Einnahme für die Nachbildung von Kunstwerken, welche laut Etatsvermerks dem Ausgabesoll hinzutritt.

NACHWEISUNG

der zur Förderung der monumentalen Malerei und Plastik aufgewendeten Beträge und deren Verteilung auf die Provinzen vom 1. April 1889 bis Ende März 1896.

Provinz	Im Rechnungsjahre:														Summe	
	1889/90		1890/91		1891/92		1892/93		1893/94		1894/95		1895/96			
	Mark	Pf	Mark	Pf.	Mark	Pf.	Mark	Pf.	Mark	Pf.	Mark	Pf.	Mark	Pf.	Mark	Pf.
Ostpreufsen	36 000	—	34 000	—	4 000	—	940	—	600	—	—	—	—	—	75 540	—
Westpreufsen	5 000	—	16 000	—	15 000	—	9 558	15	8 000	—	9 500	—	—	—	63 058	15
Berlin	40 343	63	42 522	62	34 588	78	30 017	—	15 750	—	29 290	80	56 800	—	249 312	83
Brandenburg	600	—	7 550	—	6 300	—	—	—	4 000	—	10 500	—	15 500	—	44 450	—
Pommern	2 075	—	2 075	—	—	—	—	—	26	—	12 300	—	14 200	—	30 676	—
Posen	19 000	—	550	—	6 000	—	7 000	—	250	—	—	—	—	—	32 800	—
Schlesien	18 615	43	2 604	50	3 000	—	—	—	—	—	—	—	—	—	24 219	93
Sachsen	15 600	—	18 000	—	8 350	—	10 000	—	31 000	—	1 538	50	16 296	63	100 785	13
Schleswig-Holstein	—	—	—	—	—	—	500	—	—	—	4 100	—	—	—	4 600	—
Hannover	42 918	80	28 732	87	48 300	—	42 000	—	59 078	64	42 825	—	54 000	—	317 855	31
Westfalen	3 000	—	3 000	—	6 000	—	1 000	—	6 000	—	—	—	—	—	19 000	—
Hessen-Nassau	140	—	10 000	—	15 000	—	15 000	—	—	—	8 000	—	21 500	—	69 640	—
Rheinprovinz	43 000	—	20 000	—	46 832	49	66 860	—	45 000	—	57 000	—	63 000	—	341 692	49
Zusammen	226 292	86	185 034	99	193 371	27	182 875	15	169 704	64	175 054	30	241 296	63	1 373 629	84

I. Hinsichtlich der ERWERBUNGEN FÜR DIE KÖNIGLICHE NATIONAL-GALERIE wird auf die regelmäfsigen Veröffentlichungen über die Vermehrung der Sammlungen von Bildwerken, Gemälden, Handzeichnungen u. s. w. in den amtlichen Berichten Bezug genommen.

II. Die zur FÖRDERUNG DER MONUMENTALEN MALEREI UND PLASTIK in den letzten sieben Jahren bewirkten Unternehmungen verteilen sich auf die verschiedenen Provinzen der Monarchie, wie folgt:

1. PROVINZ OSTPREUSSEN

KÖNIGSBERG i. Ostpr. Königliches Wilhelms-Gymnasium: Vollendung der Arbeiten zur Ausschmückung der Aula mit Wandgemälden durch die Professoren Steffeck, Neide und Knorr daselbst und einer Bronzebüste von Professor Reusch daselbst, weiterer Aufwand 20 000 Mark.

EBENDA. Ober-Präsidialgebäude: Vollendung der Wandgemälde im Treppenhaus von Professor Knorr daselbst, weiterer Aufwand 26 000 Mark.

EBENDA. Landeshaus: Staatsbeitrag zu den Kosten der Ausführung des Ölgemäldes — Ansprache des Generals von York an die Landesversammlung in Königsberg — von Professor Brausewetter in Berlin 15 000 Mark.

INSTERBURG. Staatsbeihilfe zur Errichtung eines Kriegerdenkmals, insbesondere der Bronzefigur einer »Germania« nach dem von der Bildhauerin Bertha Zitzmann zu Königsberg i. Pr. hergestellten Modell, 8 000 Mark.

TILSIT. Staatsbeihilfe zur Ausführung eines Denkmals des Dichters Max von Schenkendorf auf dem Marktplatz. Bronzefigur, modelliert von dem Bildhauer Engelke in Dresden, 5 000 Mark.

WITKOWO. Altarbild, den auferstandenen Christus darstellend, für die evangelische Kirche; ausgeführt von dem Maler Beckert in Berlin, Gesamtkosten 1 240 Mark.

RHEIN. Für den Entwurf zu einem gemalten Fenster in der evangelischen Kirche dem Maler Pfannschmidt in Berlin 300 Mark.

2. PROVINZ WESTPREUSSEN

ELBING. Drei Königs Kirche: Kosten des Gemäldes von Professor Julius Schrader in Berlin »Anbetung des Christuskindes durch die heiligen drei Könige«, Schlusszahlung 5 000 Mark.

DANZIG. Landeshaus: Ausschmückung des grofsen Sitzungssaales mit Wandgemälden »Einzug der deutschen Ritter in die Marienburg« und »Empfang des Seehelden Paul Benecke auf der langen Brücke zu Danzig« sowie mit vier allegorischen Darstellungen der männlichen Haupttugenden durch Professor Ernst Röber in Düsseldorf, weitere Kosten 40 000 Mark.

ELBING. Aula des Gymnasiums: Ausführung von zwei Wandgemälden »Olympia« und »Akropolis von Athen« durch den Maler Gärtner in Berlin, Gesamtaufwand 18 058 Mark 15 Pf.

3. BERLIN

SÄULENHALLE VOR DEM ALTEN MUSEUM am Lustgarten. Marmorstatue des Malers Carstens von dem Bildhauer Janensch in Berlin, Gesamtkosten 20 390 Mark 80 Pf.

Marmorstatue des Architekten Schlüter von dem Professor Wiese in Hanau, Teilzahlungen von zusammen 8 000 Mark.

MINISTERIUM DER GEISTLICHEN, UNTERRICHTS- UND MEDIZINAL-ANGELEGENHEITEN. Bronzefigur »Mädchen im Dienst der Vesta« von Professor Otto in Berlin, Gesamtaufwand 10 000 Mark.

Emailplatte mit der Darstellung eines Friedensengels vom Maler Bastanier in Berlin, Gesamtkosten 1 750 Mark.

Marmorgruppe für die Nische auf der Haupttreppe des Gebäudes von dem Bildhauer von Uechtritz in Wilmersdorf, Rate von 4 000 Mark.

SCHLOSSPLATZ. Modelle zu dem monumentalen Brunnen von Professor Reinhold Begas in Berlin, Restbetrag der Kosten 100 000 Mark.

UNIVERSITÄTS-AULA. Marmorbüste des Professors Dr. Kirchhoff von dem Bildhauer Römer in Berlin, fernere Kosten 1 500 Mark.

Modell zur Portraitbüste des Professors Dr. Müllenhoff von dem Bildhauer Schweinitz in Berlin, 1 200 Mark.

KIRCHE ZUM HEILIGEN KREUZ. Wandmalereien an den Wölbungen und an der Kuppel durch die Maler Ehrich und Döringer aus Düsseldorf, Schlusszahlung 9 105 Mark 78 Pf.

LUTHERKIRCHE. Christuskopf aus Marmor mit Vergoldung von Cauer in Rom, Gesamtkosten 4 000 Mark.

DREIFALTIGKEITSKIRCHE. Ausführung malerischen Schmucks in der Vorhalle durch den Professor Mohn in Berlin, 2 000 Mark.

DANKESKIRCHE. Für Zeichnungen und Kartons zu zwei Glasfenstern von dem Professor Schobelt in Breslau 1 500 Mark.

Für die malerische Ausschmückung des Altarraumes durch Professor Heyden in Berlin 5 000 Mark.

AKADEMIE DER KÜNSTE. Votivtafel zur Erinnerung an die Jubiläums-Kunstausstellung im Jahre 1886, Emailmalerei von Bastanier in Berlin Kostenaufwand 1 500 Mark.

GNADENKIRCHE. Mosaikschmuck im Chorraum und in der Altarnische nach den von dem Professor Geselschap in Berlin geschenkten Entwürfen Gesamtkosten 13 800 Mark.

AULA DER AUGUSTASCHULE. Ausführung von Wandgemälden mit Darstellungen in Bezug auf die Armen-, Kranken- und häusliche Pflege als weibliche Tugenden durch Professor Mohn in Berlin 10 666 Mark 25 Pf. Ein Teil der Kosten ist aus anderen Mitteln bestritten.

EMMAUSKIRCHE. Mosaikbild mit den Jüngern von Emmaus nach den von dem Professor Mohn in Berlin hergestellten Entwürfen Gesamtkosten 5 000 Mark.

PLATZ VOR DEM GERICHTSGEBÄUDE IN MOABIT. Erwerbung des Modells zur Gruppe »Löwe, seine Jungen gegen eine Riesenschlange verteidigend« von Professor Albert Wolff in Berlin für 9 000 Mark. Die Ausführung und Aufstellung der Gruppe ist auf Kosten der Stadt Berlin erfolgt.

PIUSKIRCHE. Ausführung von Freskomalereien durch den Maler Kutschmann in Charlottenburg 3 500 Mark.

KAISER FRIEDRICH-GEDÄCHTNIS-KIRCHE. Ausführung des Mosaikschmucks im Chor nach Entwürfen des Professors Mohn in Berlin, Gesamtaufwand 10 000 Mark.

KAISER WILHELM-GEDÄCHTNIS-KIRCHE. Herstellung von Entwürfen zur Aufstellung von Statuen im Chor der Kirche; Ausführung der Statuen der vier Evangelisten und der

Apostel Petrus und Paulus durch den Professor Janensch in Berlin, den Bildhauer Wenck daselbst und den Bildhauer Haverkamp in Friedenau. Bisheriger Aufwand 22 400 Mark. Zuschuss zum Honorar des Geschichtsmalers Professors Geselschap in Berlin für die Anfertigung farbiger Kartons zu den Mosaikbildern 5 000 Mark.

4. PROVINZ BRANDENBURG

NEURUPPIN. Weitere Beihilfe zur Errichtung des vom Professor Wiese in Hanau hergestellten Schinkeldenkmals 600 Mark.

SPANDAU. Beihilfe zur Errichtung des Denkmals für Kurfürst Joachim II durch Ankauf der von dem Professor Encke in Neu-Babelsberg ausgeführten Modelle der Statue und der Reliefs 7 000 Mark. Die Modelle sind den Wohlthätigkeitsanstalten auf dem Hermannswerder bei Potsdam zur Aufstellung überwiesen.

CHARLOTTENBURG. Kosten des Wettbewerbs zur Gewinnung eines Entwurfs für die gegenüber dem Schlosse an Stelle der Gardes du Corps-Figuren aufzustellenden Gruppen 6 300 Mark.

FRIEDENAU. Kirche zum guten Hirten: Ausführung eines Wandgemäldes »Jesus und die Jünger zu Emmaus« in der Altarnische durch Professor Mohn in Berlin 4 000 Mark.

FRIESACK. Beihilfe zur Errichtung eines Bronzedenkmals für Kurfürst Friedrich I von Professor Calandrelli in Berlin 5 000 Mark.

POTSDAM. Friedenskirche: Entwürfe des Professors Geselschap in Berlin zu einem Cyklus von Wandgemälden mit Darstellungen aus der biblischen Geschichte, erste Rate 5 000 Mark.

WITTSTOCK. Gymnasium: Bildnis des Kaisers und Königs Friedrich von dem Maler Stankiewicz in Berlin 550 Mark.

POTSDAM. Gedächtnishalle des geodätischen Instituts auf dem Telegraphenberge: Anfertigung von Entwürfen für den plastischen Schmuck durch den Bildhauer von Glümer in Berlin, sowie Herstellung von Wandmalereien durch den Maler Gärtner daselbst, Kosten 13 000 Mark.

CHARLOTTENBURG. Aula der technischen Hochschule: Ausführung von zwei grofsen Wandgemälden mit Darstellungen in Bezug auf die Ingenieur- und die Baukunst durch den Professor Ernst Hildebrand in Berlin, Teilzahlung von 3 000 Mark.

5. PROVINZ POMMERN

COLBERG. Ausführung von Malereien im hohen Chor des Mariendoms durch den Maler Grimmer in Berlin 4 150 Mark.

STETTIN. Errichtung eines monumentalen Brunnens auf dem Platze vor dem Rathause durch den Bildhauer Manzel in Charlottenburg. Kosten des Wettbewerbs und Teilzahlungen an den ausführenden Künstler zusammen 26 526 Mark. Einen Teil der Kosten trägt die Stadt Stettin.

6. PROVINZ POSEN

BROMBERG. Aula des Gymnasiums: Vollendung der Ausführung von Friesgemälden durch Professor Brausewetter in Berlin, Restbetrag der Kosten 16 250 Mark.

POSEN. Weitere Kosten der Brunnengruppe »Perseus befreit Andromeda« auf dem Wilhelmsplatze vom Professor Pfuhl in Charlottenburg 6 550 Mark.

EBENDA. Beihülfe zur Errichtung eines Kriegerdenkmals durch den Bildhauer Bärwald in Berlin 10 000 Mark.

7. PROVINZ SCHLESIEN

GÖRLITZ. Für die Herstellung der Modelle zu dem monumentalen Brunnen auf dem Postplatze von dem Professor Toberentz in Berlin, Restzahlung 7 500 Mark.

BRESLAU. Regierungsgebäude: Ausführung der Statuen König Friedrichs des Grofsen und Kaiser Wilhelms I in Sandstein durch die Professoren Herter in Berlin und Härtel in Breslau, Gesamtkosten 10 604 Mark 50 Pf. Deckenmalerei im grofsen Saale, von dem Professor Irmann daselbst ausgeführt, 6 115 Mark 43 Pf.

8. PROVINZ SACHSEN

HALLE a. d. Saale. Universitätsgebäude: Ausführung einer Reihe von Wandgemälden mit Darstellungen in Bezug auf die vier Fakultäten im Treppenhause von dem Professor Gustav Spangenberg in Berlin, Schlusszahlungen 25 000 Mark.

NÖSCHENRODE bei Wernigerode a. Harz. Saal im Vereinshause der Theobaldi-Stiftung: Ausführung von Wandgemälden durch den Maler Steinhausen in Frankfurt a. M. Gesamtaufwand 14 350 Mark.

ERFURT. Zur Errichtung eines Lutherdenkmals, Ankauf des Modells des Professors Schaper in Berlin 8 000 Mark.

Das Modell zur Lutherstatue ist den Wohlthätigkeits-Anstalten auf dem Hermannswerder bei Potsdam überwiesen.

HALLE a. d. Saale. Oberbergamts-Gebäude: Malerische Ausschmückung der Bogenwölbungen an der Decke des Sitzungssaales mit Darstellungen in Bezug auf die verschiedenen Zweige des Bergbaues durch den Maler Klein-Chevalier in Düsseldorf, bisherige Kosten 6 200 Mark.

ERFURT. Beihilfe zur Errichtung eines monumentalen Brunnens auf dem Anger nach den Entwürfen des Architekten Stöckhardt in Berlin 10 000 Mark.

WITTENBERG. Gymnasial-Aula: Ausführung eines grofsen Wandgemäldes »Luther nach dem Reichstage in Worms« durch den Professor Woldemar Friedrich in Berlin, sowie einer in Holz geschnitzten Umrahmung von dem Hof-Bildhauer Lober in Wittenberg, Gesamtkosten 26 500 Mark.

QUEDLINBURG. Domkirche: Herstellung eines al fresco ausgeführten Christusbildes über dem Hauptportal durch den Geschichtsmaler Kutschmann in Charlottenburg, Gesamtkosten 1 538 Mark 50 Pf. Anfertigung von Entwürfen zur malerischen Ausschmückung des Domes im Innern durch denselben Künstler, bisheriger Aufwand 9 196 Mark 63 Pf.

9. PROVINZ SCHLESWIG-HOLSTEIN

KIEL. Anfertigung von Entwürfen zur malerischen Ausschmückung der Jakobi-Kirche durch die Maler Ehrich und Döringer aus Düsseldorf 500 Mark.

SCHLESWIG. Herstellung von Kartons und Farbenskizzen für die Mosaikbilder in den beiden Bogenfeldern am Westportal des Domes durch die beiden vorgenannten Künstler 2 600 Mark.

HELGOLAND. Biologische Anstalt: Beihülfe zur Ausführung eines Gemäldes »Einfahrt in den Hafen von Bermuda« zur Erinnerung an die Plankton-Expedition von dem Maler Eschke in Berlin 1 500 Mark. Aufserdem wurden 1 500 Mark anderweit bewilligt.

10. PROVINZ HANNOVER

GOSLAR. Reichssaal im Kaiserhause: Weiterführung der Arbeiten an dem Cyklus von Wandgemälden mit Darstellungen aus der Deutschen Geschichte von dem Professor Wislicenus aus Düsseldorf, fernere Kosten 66 875 Mark.

KLOSTER LOCCUM. Ausführung von Wandgemälden, das Wirken des Heilandes darstellend, durch den Professor von Gebhardt in Düsseldorf, Schlusszahlungen 65 000 Mark.

HANNOVER. Provinzial-Museum: Zur Vollendung der in Kalkstein hergestellten Odingruppe des Professors Engelhard in Hannover, weitere Kosten 2 836 Mark.

HILDESHEIM. Rathaushalle: Zur Fortführung der Wandgemälde des Professors Prell in Dresden, Darstellungen aus den Sagen und der Geschichte der Stadt, weiterer Aufwand 147 980 Mark.

OSNABRÜCK. Stirnwand des Rathauses: Zur Vollendung der Kaiserstatuen in Sandstein, für Baldachine und Konsolen, fernere Kosten 10 232 Mark 87 Pf.

HILDESHEIM. Kosten des Wettbewerbs zur Gewinnung eines Entwurfs zum Denkmal für den Bischof Bernward 9 931 Mark 44 Pf.

Beihilfe zur Ausführung dieses Denkmals durch den Professor Dr. Hartzer in Berlin 15 000 Mark.

11. PROVINZ WESTFALEN

BIELEFELD. Aula des Gymnasiums: Vollendung einer Reihe von Wandgemälden mit Darstellungen aus der Reformationsgeschichte und der Geschichte des Grofsen Kurfürsten durch den Professor Ernst Hildebrand in Berlin, fernere Kosten 19 000 Mark.

12. PROVINZ HESSEN-NASSAU

KASSEL. Treppenhaus im Justizgebäude: Vollendung der Ausführung von Wandgemälden durch die Professoren Kolitz und Knackfufs in Kassel, sowie künstlerischer Umrahmungen von dem Professor Schneider daselbst, weitere Kosten 45 500 Mark.

MARBURG. Aula der Universität: Ausführung eines Cyklus von Wandgemälden mit Darstellungen aus der Marburger und Hessischen Geschichte durch den Professor Peter Janssen in Düsseldorf, für Entwürfe 20 000 Mark.

KASSEL. Brunnen auf dem Opernplatze: Bronzefigur »Knabe mit einer Ente unterm Arm« von Professor Gerhardt in Rom 4 000 Mark.

HOFGEISMAR. Prediger-Seminar: Kosten der Umrahmung für das Bildnis des Kaisers und Königs Friedrich vom Maler Richter in Berlin 140 Mark.

13. RHEINPROVINZ

DÜSSELDORF. Kunsthalle: Vollendung des Mosaikbildes für das Bogenfeld der Stirnseite nach dem Entwurfe des Professors Fritz Röber in Düsseldorf, Restzahlung 7 832 Mark 49 Pf.

Ausführung einer Reihe von Wandgemälden im Treppenhause mit Darstellungen in Beziehung auf das Kunstleben in den verschiedenen Zeitaltern durch den Maler Gehrts in Düsseldorf, weitere Kosten 61 000 Mark.

KREFELD. Museumssäle der Webeschule: Ausführung einer Reihe von Wandgemälden, darstellend die Geschichte der Seidenkultur, durch den Professor Baur in Düsseldorf, fernere Kosten 70 860 Mark.

DÜSSELDORF. Aula der Kunstakademie: Vollendung der Ausschmückung des Raumes mit einer Reihe von Wandgemälden, welche in freier künstlerischer Darstellung den Verlauf des Menschenlebens zum Gegenstand haben, von Professor Peter Janssen in Düsseldorf, fernere Kosten 125 000 Mark.

KÖLN. St. Gereons-Kirche: Herstellung einer Pietà-Gruppe in Marmor von dem Bildhauer Reifs in Düsseldorf, fernere Kosten 16 000 Mark.

DÜSSELDORF. Platz vor dem Ständehause: Beihülfe zur Herstellung einer Gruppe »Vater Rhein und seine Nebenflüsse« von den Bildhauern J. Tüshaus und Professor K. Janssen zu Düsseldorf 40 000 Mark.

EBENDA. Aula des Realgymnasiums: Beihülfe zur Anfertigung eines Glasgemäldes nach dem Entwurfe des Professors Dr. Bendemann zu Düsseldorf 1 000 Mark.

EBENDA. Rathaussaal: Beihülfe zur Ausführung einer Reihe von Wandgemälden mit Darstellungen aus der Bergischen und Düsseldorfer Geschichte durch die Maler Neuhaus, Professor Baur, Klein-Chevalier zu Düsseldorf, bis jetzt 20 000 Mark.

III. Zur FÖRDERUNG VON KUPFERSTICHEN UND RADIERUNGEN

1. des Professors Trossin zu Königsberg in Ostpr. nach Savoldos »Zingarella« (Galerie in Berlin) 9 000 Mark;
2. des Professors Hans Meyer in Berlin nach dem Gemälde »Krieg« vom Professor Geselschap in der Kuppel der Ruhmeshalle im Zeughaus 25 000 Mark;
3. desselben nach dem daselbst befindlichen Geselschapschen Wandgemälde »Friede« (Gegenstück zu 2.) bis jetzt 10 000 Mark;
4. des Malers und Radierers Mannfeld in Charlottenburg nach Gräbs Gemälde »Lettner im Dom zu Halberstadt« (National-Galerie) 3 000 Mark;
5. des Malers und Radierers Stauffer-Bern mit Bildnissen Gustav Freytags. Ein Teil des Gesamtaufwandes ist durch den Verkauf von Abdrucken der Platten gedeckt; Restbetrag 3 101 Mark;
6. des Professors Eilers in Berlin nach Menzels Gemälde »Friedrich der Grofse auf Reisen«, (in der Ravenéschen Galerie zu Berlin) 8 000 Mark;
7. zu graphischen Arbeiten für die Herausgabe des Gemälde-Galeriewerks der Museen in Berlin, bei welchen mehrere Künstler Beschäftigung gefunden haben, sind aufgewendet 14709 Mark 49 Pf.

Gedruckt in der Reichsdruckerei.

AMTLICHE BERICHTE

AUS DEN

KÖNIGLICHEN

KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH
ZUM PREISE VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG

I. KÖNIGLICHE MUSEEN

1. OKTOBER — 31. DEZEMBER 1896

A. GEMÄLDE-GALERIE

Die Sammlung erwarb im verflossenen Vierteljahre durch Tausch einen kleinen Portraitkopf, der JAN VAN EYCK zuzuschreiben ist. Der unbärtige Mann von gesunder Gesichtsfarbe, mit einer grofsen dunkelgrünen gezoddelten Kopfbedeckung und pelzverbrämtem Gewande hebt sich kräftig ab von dem ganz dunkelen Grunde. Die Behandlung zeigt deutlich alle Eigenschaften der EYCKschen Kunst, doch aber nicht jene Schärfe und Genauigkeit im Fleische, die der Meister bei einem miniaturartig kleinen Portrait erstrebt hätte. Die relativ flüchtige und derbe Behandlung erklärt sich daraus, dass wir nur ein Fragment vor uns haben, wie denn das Brettchen den ursprünglichen Abschluss nur an einer Seite, nur oben zeigt. Vielleicht war der Kopf in seinem alten Zusammenhange gar nicht eigentlich ein Portrait. Durch die Schenkung des Herrn Karl v. d. Heydt kam ein hl. Sebastian von MARCO D'OGGIONO in die Galerie. Das Werk des sehr seltenen Meisters ist von historischem Interesse, zumal da es mittelbar zur Kenntnis LIONARDO DA VINCIS beiträgt, unter dessen beherrschender Einwirkung MARCO D'OGGIONO die mittelgrofse Tafel ausführte. Diese Erwerbung ergänzt glücklich den Besitzstand unserer Sammlung, in der die meisten Mailänder Zeitgenossen des Malers bereits vertreten waren.

BODE

B. SAMMLUNG DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE

I. ANTIKE SKULPTUREN

Die Sammlung der Originale erhielt durch Tausch mit der Sammlung ägyptischer Altertümer von dieser einen überlebensgrofsen weiblichen Marmorkopf aus Alexandrien gegen eine römisch-ägyptische Alabastervase (No. 1099 der Beschreibung der antiken Skulpturen).

In die Sammlung der Gipsabgüsse gelangte als Geschenk des Metropolitan Museum in New York ein vom Bildhauer HEINRICH WALGER in Berlin hergestelltes Modell der Akropolis von Athen im Mafsstabe 1 : 425 und als Geschenk des Malers Herrn Philipp Ritter in Berlin der Abguss eines Portraitköpfchens aus Marmor.

KEKULE VON STRADONITZ

II. BILDWERKE DER CHRISTLICHEN EPOCHE

Als Geschenk des Herrn Fritz Friedländer wurde ein glasiertes Thonrelief des LUCA DELLA ROBBIA, das aus der Sammlung Eastlake stammt, der an Arbeiten dieses Meisters besonders reichen Sammlung ein-

gereiht. Die Madonna ist in Halbfigur dargestellt und hält sorglich mit beiden Händen das stehende Kind, das sich zärtlich an die Mutter schmiegt. Von der Färbung ist spärlich Gebrauch gemacht: nur der Grund ist tief blau angelegt, und die Augensterne sind mit Farbe bezeichnet. Nach dem Typus der Madonna und der bei aller Anmut doch ernsten und monumentalen Komposition wird das Relief ohne Zweifel als eine Schöpfung LUCAS erkannt. Eine geringere Schulwiederholung befindet sich im Bargello.

Einige Gipsabgüsse wurden im Austausch erworben, darunter das berühmte Grabmal der Maria von Burgund, das sich in einer Kapelle der Kirche Notre-Dame zu Brügge befindet und von PIERRE DE BECKERE ausgeführt sein soll.

BODE

C. ANTIQUARIUM

Im Kunsthandel wurden erworben eine korinthische weibliche Terracottafigur und ein attischer rotfiguriger Aryballos mit Goldschmuck. Die Darstellung zeigt Dionysos im Gigantenkampf. Aufserdem wurden 99 Abdrücke von geschnittenen Steinen, die sich in Sammlungen auf Sardinien befinden, angeschafft.

Die Neuaufstellung und Etikettierung der Terrakotten wurde fortgeführt.

An der Herstellung des Hildesheimer Silberfundes ist weitergearbeitet worden. Einige Stücke, die bisher nicht in ihrer Zusammengehörigkeit erkannt worden waren, haben sich als Teile eines sehr zierlichen kleinen Dreifufses erwiesen; auf der Platte des Dreifufses steht die ebenfalls bisher unbeachtet gebliebene Inschrift, welche lautet:

M. SCATONIS II PONDO II SEMIS SEMIUNCIAM.

Eine zum Zweck der Neuaufstellung vorgenommene Untersuchung der korinthischen Pinakes führte zu einem unerwarteten Ergebnis. Zahlreiche Scherben, zum gröfseren Teile solche, die in dem Furtwänglerschen Katalog als Einzelstücke verzeichnet, zum Teil auch solche, die als wertlos unbeschrieben und unverzeichnet geblieben sind, haben sich zu gröfseren zusammenhängenden Darstellungen vereinigen lassen. Die Arbeit des Zusammensetzens ist noch nicht beendet. Bis jetzt haben sich 116 Einzelfragmente aneinander passen lassen.

I. A.:
KEKULE VON STRADONITZ

D. MÜNZKABINET

Die Sammlung erhielt eine Reihe von Geschenken, im Ganzen 6 Gold-, 196 Silber-, 24 Kupfermünzen und 3 Stücke in Blei, vom hohen Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten, der Königlichen Regierung in Potsdam, von Herrn Bankinspektor Dr. Bahrfeldt, von Fräulein von Heydler in Grofs-Lichterfelde, Fräulein Agnes Sack und Herrn Justus Strandes in Hamburg (6 Gold-, eine Silber- und 21 Kupfer- und Bleimünzen, zum Teil interessante orientalische Nachprägungen Venezianer Gold-Zecchinen) und von Seiner Durchlaucht dem Fürsten von Waldburg-Wolfegg (189 Brakteaten aus einem Münzfunde).

V. SALLET

E. KUPFERSTICHKABINET

Im verflossenen Quartal wurden u. a. die folgenden Blätter erworben:

A. KUPFERSTICHE

Meister mit den Bandrollen. Der hl. Christophorus. Willshire II p. 86 G. 83.

MARTIN SCHONGAUER. Maria stehend, die Verkündigung empfangend. B. 2.

Meister mit dem Zeichen A. G. (A. GLOCKENTON). Christi Einzug in Jerusalem. B. 2.

HANS SEBALD BEHAM. Ornament, Querfüllung. B. 225.

JOHANN THEODOR DE BRY. Landsknechtzug von links nach rechts. Nach H. S. Beham.

DERSELBE. Landsknechtzug von rechts nach links.

JAN BOTH. Landschaft mit Frau auf dem Esel. B. 1, I.

SIMON DE VLIEGER. Die Herberge. B. 8. Ätzdruck.

Unbekannter italienischer Meister des XV Jahrhunderts. Ornament, Hochfüllung (Niellodruck). Dutuit I b 612, Duchesne 630.

MARCANTONIO RAIMONDI. Die hl. Veronika mit dem Schweifstuch. B. 122.

DERSELBE. Orpheus und Eurydice. B. 295.

B. BÜCHER MIT HOLZSCHNITTEN

Moretus. Liber docens mores juven(um) p(er) Sebast. Brant in vulgare noviter translatus. Basileae Olpe 1499. 4°.

Das leben des heiligen bychtigers sant Batten. Basel, A. Petri, 1511. 4°. Mit Holzschnitten von Urs Graf. His No. 225—239.

Chronica von an vnd abgang aller Welt ... Frankfurt, Egenolph, (1534). 4°. Mit Holzschnitten von H. S. Beham.

Propheceien vnd Weissagungen ... o. O. u. J. (um 1536). 4°.

Sacrae Scripturae et divinarum literarum Biblia. Leipzig 1544. 4°.

J. ANDRIES. Necessaria ad salutem. Antwerpiae 1654. 12°.

JOHANNES SAMBUCUS. Emblemata. Antwerpen, Plantin, 1564. 4°.

Apulegio volgare . . . traducto par . . . Matheo Maria Boiardo. Venetia 1519. 8°.

C. BÜCHER MIT KUPFERSTICHEN

MATTHAEUS MERIAN. Icones Biblicae. Strafsburg, L. Zetzner, 1625.

(BISLINGER) Recueil des dessins . . . de la collection de l'Académie . . . à Düsseldorf. 1780—1781. 3 Bde. Fol.

D. REPRODUKTIONSWERK

ULRICH RICHENTHAL. Concilium ze Costenz. Bilderhandschrift in Aulendorf, in Lichtdruck herausgegeben von H. Sevin, Karlsruhe. o. J. Querfol.

Werke neuerer Kunst

Aus dem vom Ministerium der geistlichen etc. Angelegenheiten überwiesenen Fonds zur Anschaffung von graphischen Kunstwerken des XIX Jahrh. wurden erworben:

A. RADIERUNGEN

ERNST FORBERG. Bildnis des Professors E. von Gebhardt.

KARL KOEPPING. Diplom. — Selbstbildnis. — Erinnerung. — Trauer. — Sibylle.

WILHELM ROHR. Selbstbildnis.

HUGO ULBRICH. Der Sturm.

ALBERT WELTI. Der Weg zum Hades.

B. HOLZSCHNITTE

MARTIN HOENEMANN. Elfenbeindrechsler nach A. Menzel. — Bildnis des Fürsten Bismarck. — Weibliches Bildnis nach G. Richter. — Zwei weibliche Studienköpfe.

C. LITHOGRAPHIEN

HANNS FECHNER. 10 Bl. Portraits und Studienköpfe.

ALEXANDER FRENZ. Cantate. — Christus vor dem Volke.

Aus dem von der Ausstellungskommission der Internationalen Kunstausstellung 1896 überwiesenen Anteil des Überschusses der vorigen Ausstellung wurden erworben:

A. RADIERUNGEN

C. STORM VANS GRAVESAND. Wrack. — Hafendamm.

F. DE LAUNAY. Damenbildnis.

M. DESBOUTIN. Stelldichein.

C. L. DAKE. Bildnis der Königin Wilhelmine der Niederlande.

GRAADT VAN ROGGEN. Am Schelpenweg. — Alter Baum.

M. BAUER. Inneres einer Moschee. — Moschee El Hassan.

B. HOLZSCHNITTE

J. G. VELDHEER. Pfauenfeder. — Gehöft.

C. LITHOGRAPHIEN

ALEXANDRE LUNOIS. Der Brief. — Das Ballspiel.

Ferner erhielt das Kupferstichkabinet von Herrn ALBERT KRÜGER Probedrucke seines Kupferstiches: Musizierende Engel nach dem Flügelbild des Genter Altars von Hubert van Eyck als Geschenk.

LIPPMANN

F. ÄGYPTISCHE ABTEILUNG

Herrn Professor Emil Fischer in Berlin verdanken wir das Geschenk dreier kleiner römisch-ägyptischer Altertümer, unter denen ein Bronzegriff mit der komischen Gruppe zweier Knaben hervorzuheben ist.

Professor Petrie überwies auch in diesem Jahre wieder eine Auswahl aus den Funden seiner letzten Grabung in Theben.

I. V.:
SCHÄFER

G. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

I. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG

Seine Majestät der Kaiser und König hatte die Gnade, der Abteilung die von dem Maler VERWIEBE gemalte Kopie eines in dem Königlichen Schlosse zu Schwedt befindlichen Gemäldes (in der Gröfse des Originals), das eine Gruppe brasilischer Ureinwohner darstellt und aus dem Nachlasse des 1636 bis 1644 in Brasilien thätig gewesenen Fürsten Johann Moritz von Nassau-Siegen stammt, zu überweisen. Gegenstücke dieses Bildes befinden sich in dem Kopenhagener Museum.

EUROPA

Gekauft wurden Ethnographica aus Island.

Als Geschenk erhielt die Sammlung einige Schmuckstücke schwäbischer Volkstracht von Frau M. Schwabe.

INDIEN

Geschenke. Herr Professor Dr. Joest: ein Heft Zeichnungen mit Darstellungen der in Birma gebräuchlichen Tättowiermuster. Herr W. Rickmer-Rickmers in Bremerhaven: Altertümer (Perlen, Pfeilspitzen u. s. w.) aus Buchara.

Gekauft wurde eine Sammlung altsiamesischer Porzellane, Steingutschalen, Perlmuttereinlegearbeiten, ein altes Schwert aus Laos und eine alte Karte von Siam; südindische Patronen mit Darstellungen von Hindugöttern für die Herstellung von Pasten aus Asche, Sandelholz u. s. w. zur Bemalung des Körpers; ein altes Alfurenschwert, eine Sammlung von typischen Waffen aus dem indischen Archipel, Schwerter der Toba-Batak, javanische Krisse mit Goldtauschierung, Schwerter aus dem Sûlu-Archipel, zwei siamesische Buddhafiguren.

CHINA, JAPAN, MONGOLEI

Gekauft wurde eine ethnographische Sammlung aus China und der Mongolei (aus dem Besitze Seiner Excellenz des Herrn von Brandt stammend), sowie eine Sammlung japanischer Zimmermannsgeräte.

WEST-AFRIKA

Eine Sammlung von ausgewählt schönen Stücken, darunter bunt bemalte Schnitzwerke und Masken aus Lagos und dem Hinterlande, schenkt Herr Konsul Eduard Schmidt in Lagos. Herr Robert Visser aus Düsseldorf, dem das Königliche Museum schon für frühere wertvolle Zuwendungen verpflichtet ist, schenkte abermals eine gröfsere Anzahl von ethnographischen Gegenständen, darunter eine Reihe ausgezeichnet schöner Fetische aus Cayo am Luemme, alles mit genauen und sehr wichtigen Angaben. Herr Paul Staudinger schenkte 18 Goldgewichte der Aschanti, auch Excellenz von Carnap-Quernheimb bereicherte unsere Sammlung von solchen durch eine Reihe interessanter, von seinem Sohne gesammelter Gewichte. Unsere ohnehin schon sehr reiche Sammlung von Thonpfeifen der Bali im Hinterlande von Kamerun vermehrte Herr Kassenverwalter Hering um 11 Stücke und Herr Gustav Meinecke um eines von ganz besonderer Schönheit und Gröfse. Eine gröfsere Zahl von gut bestimmten Amuletten und Fetischen aus Togo und Kamerun ist als Geschenk der Rheinischen Missionsgesellschaft in Barmen eingegangen, für die wir besonders dem Herrn Missions-Superintendenten Merensky und dem Herrn Inspektor Dr. Schreiber zu Danke verpflichtet sind. Herr Geheimer Medizinalrat Professor Dr. Virchow schenkte eine ihm von Herrn von Carnap-Quernheimb eingesandte Kopfbedeckung eines Borgu-Kriegers.

Durch Ankauf wurde eine Anzahl von Fetischen und eine Reihe anderer bisher für die Sammlung neuer Stücke aus dem südlichen Kamerun erworben.

OST-AFRIKA

Ein alter Gönner des Museums, Herr Lieutenant Glauning, schenkte abermals eine gröfsere Sammlung mit 31 Nummern, meist von den Wafiomi und Wa-irangi, durchweg hervorragend schöne und für uns höchst erwünschte Stücke mit genauen Angaben.

Etwa 200 Nummern aus den Sammlungen von Compagnieführer Langheld, Sergeant Richter und Zahlmeister-Aspirant Zickendraht konnten durch Ankauf erworben werden.

SÜD-AFRIKA

Herr Sanitätsrat Dr. Bartels schenkte ein Thongefäfs aus dem nördlichen Transvaal; durch Ankauf wurde eine kleine Sammlung von den Maschanga erworben und einige Stücke von den Ovambo und ihren Nachbarn.

NORD-AFRIKA

Der Direktor der Vicekoniglichen Bibliothek in Kairo, Professor Dr. Moritz, schenkte einen reich verzierten Pulverbeutel aus Sûs, Marokko.

AMERIKA

Geschenke. Herr Gustav Königswald in S. Paulo: drei indianische Scherben von Santo Amaro. Sir Clements Markham in London: peruanisches Gefäfs von Lambayeque. Herr Dr. med. Jorge Vives aus Santiago de Chile, zur Zeit in Berlin: einige zierliche Flechtarbeiten und Stickereien. Herr Dr. A. Warburg in Berlin: Schwirrhölzer der Zuñi. Herr Jean Habel in Berlin: Halsschmuck eines Tlingit-Medizinmannes, ein Paar Mokassins und ein Eskimogürtel aus Alaska.

Ankäufe. Ornamentierte Marmorschale, bemalte Thonschale, Steinamulett, Obsidiansplitter von San Pedro Sula, Spanisch Honduras. Eine von Herrn Dr. M. Schmidt in Andalgalá zusammengebrachte Sammlung von Calchaquí-Altertümern.

OCEANIEN

Herr Freiherr von Ohlendorff schenkte eine Reihe interessanter Stücke aus dem Nachlasse von O. E. Ehlers, darunter Apparate zum Bedrucken von Tapa aus Samoa. Ein grofses und ausgezeichnet schönes Stück Arragonitgeld von Yap ist uns als Geschenk von Herrn Konsul Hernsheim zugegangen. Der Rheinischen Missionsgesellschaft in Barmen ist für einen grofsen geschnitzten Fisch und einen Steingötzen aus Neu-Guinea zu danken und Herrn Missionar H. Linckens in M.-Gladbach für eine Reihe merkwürdiger Stücke aus dem Bismarck-Archipel. Herr C. M. Pleyte in Leiden schenkte eine Raspel von den Neu-Hebriden und zwei geflochtene Stirnbänder von den Salomo-Inseln. Herr Minister-Resident Zembsch schenkte drei Schildpatt-Fingerringe aus Samoa. Herr Kaufmann schenkte eine reich verzierte grofse Nasenflöte aus Neu-Britannien. Sir Walter Buller sandte die Photographie eines von ihm aus alten kostbaren neuseeländischen Schnitzwerken zusammengesetzten Gartenhauses.

Durch Ankauf wurden gegen 100 Nummern aus verschiedenen Teilen der Südsee erworben, durchweg ausgezeichnet schöne Stücke, meist aus gröfseren Sammlungen ausgewählt und von grofser Bedeutung für den eigenen Bestand.

GYPSABGÜSSE

Herr Dr. GREEF hatte die Güte, die Gesichtsmaske eines anscheinend pygmäenhaften Myao-Jungen anzufertigen. Durch die Formerei der Königlichen Museen erhielt die Abteilung die Maske eines Kamerunmannes mit der typischen Tättowierung der Dualla, ferner den Abguss eines im Besitz von Professor Joest befindlichen Buddhakopfes aus Gandhâra.

I. V.:
GRÜNWEDEL

II. VORGESCHICHTLICHE ALTERTÜMER

PROVINZ BRANDENBURG

Geschenke. Herr F. Krüger in Zöllmersdorf: ein Bruchstück einer eisernen Fibel von Zöllmersdorf, Kr. Luckau. Freiin Senfft von Pilsach auf Sandow: Thongefäfse von Sandow, Kr. Weststernberg. Herr Schmiedemeister Kurth in Regenthin: Thongefäfsscherben und Eisenbeigaben von Regenthin, Kr. Arnswalde. Herr Gärtnereibesitzer F. Bluth in Gr. Lichterfelde: 4 Otterfallen und Bruchstücke einer 5. aus Holz von Gr. Lichterfelde, Kr. Teltow. Herr Zahnkünstler Höner in Berlin: Pfeilspitzen, Schaber, Späne u. s. w. aus Feuerstein und Thonscherben von Paplitz,

Kr. Jüterbog-Luckenwalde. Herr Apotheker Huguenel in Potsdam: eine kleine Feuersteinsäge von Potsdam, einen Feuerstein-Schmalmeifsel von Götz-Deetz, Kr. Zauch-Belzig, ein eisernes Schwert und Feuersteinschaber von Schmergow, Kr. Zauch-Belzig. Herren Translator Finn, Oberingenieur Oesten, Dr. Kossinna und Dr. Götze in Berlin: Späne und eine Pfeilspitze aus Feuerstein, sowie einen ornamentierten neolithischen Thonscherben von Schmöckwitz, Kr. Teltow, auf einer Exkursion gesammelt. Herr Erich Dietrich in Berlin: einen Angelhaken und ein messerartiges Werkzeug aus Knochen von Zachow, Kr. Westhavelland. Der Magistrat der Stadt Templin: eine Urne aus der Buchheide bei Templin. Herr Premierlieutenant a. D. Hans von Schierstädt in Frankfurt a. O.: ein Feuersteingerät von Pinnow, Kr. Angermünde, und einen modernen Thonwirtel von Trebichow, Kr. Krossen a. O. Herr Pastor Kuhlmey in Langengrassau: eine Urne von Zöllmersdorf, Kr. Luckau. Herr cand. min. F. Hobus in Staakow: Thonscherben, Feuersteinspäne und ein Bruchstück einer Feuersteinsichel von Staakow, Kr. Teltow. Herr Pfarrer Siemann in Giefsmannsdorf: ein kleines Thongefäfs von Schollen und Thonscherben von Klaus' Gut bei Giefsmannsdorf, Kr. Luckau.

Ankauf. Thongefäfse und Beigaben aus Bronze und Eisen von Chöne, Kr. Guben, und Thonscherben von Politz, Kr. Guben.

Ausgrabung im Auftrage der General-Verwaltung. Vorslavische und slavische Thonscherben von Zachow, Kr. Westhavelland.

PROVINZ OSTPREUSSEN

Ankäufe. Armring und 2 sehr grofse Spiralreifen aus Bronze von Gündeln, Kr. Memel. Bronze-Schmuckgeräte und eiserne Waffen von Anduln, Kr. Memel.

PROVINZ WESTPREUSSEN

Geschenk. Das Westpreufsische Provinzialmuseum in Danzig: Thonscherben und Knochen aus einer steinzeitlichen Ansiedelung bei Rutzau, Kr. Neustadt.

Ankauf. Neolithische und slavische Thonscherben, Schläfenringe, Eisenmesser, Perlen u. a. vom Lorenzberge bei Kaldus, Kr. Kulm.

PROVINZ POMMERN

Geschenke. Herr Apotheker Huguenel in Potsdam: ein Beil und Abfallsplitter aus Feuerstein von Zinnowitz, Kr. Usedom-Wollin. Herr Georg Hobus in Köslin: 2 kleine Thonscherben von Köslin.

Ankäufe. Feuersteinbeile und -Speerspitzen aus der Gegend von Gingst auf Rügen. 2 Pfeilspitzen und Späne aus Feuerstein von Mauseort, ein Thongefäfs von Viereck, eine Bronzenadel und Thonscherben von Belling, Kr. Uckermünde. Feuersteingeräte aus Teschwitz, Gingst, Ummanz u. s. w. auf Rügen. Massiver Bronzering von Dargitz, Kr. Uckermünde. Feuersteinspäne aus einer Werkstätte bei der Lietzower Fähre auf Rügen, durch Vermittelung des Provinzialmuseums in Stettin. Feuersteingeräte aus der Umgegend von Puttgarten auf Rügen.

Ausgrabungen im Auftrage der General-Verwaltung. Thongefäfse von Adlig-Zerrin und Bernsdorf, Kr. Bütow, sowie von Gross-Borkow und Schwartow, Kr. Lauenburg.

PROVINZ POSEN

Geschenke. Herr Fabrikbesitzer Reimann in Berlin: ein grofses, sehr gut erhaltenes Thongefäfs mit 4 Henkeln von Slupia, Kr. Schroda. Herr Geheimer Reg.-Rat Dr. Schwartz in Berlin: eine römische Fibel und Schläfenring aus Bronze von Tuczno, Kr. Inowrazlaw.

Ankäufe. Thongefäfse von Mikolajewo, Kr. Czarnikau. Eine kleine Sammlung von Thongefäfsen nebst Beigaben von Rosko, Kr. Filehne und Mikolajewo, Kr. Czarnikau, desgleichen von Ujazdowo und Brenno, Kr. Fraustadt, und von Starkowo, Neudorf und Gorsko, Kr. Wollstein.

PROVINZ SCHLESIEN

Geschenk. Das Königliche Wasserbauamt in Breslau: einen Steinhammer von der Rosenthaler Brücke bei Breslau.

Ankäufe. 2 Kollektionen von Thongefäfsen, Bronzebeigaben und eine eiserne Lanzenspitze von Bergisdorf, Kr. Sagan.

PROVINZ SACHSEN

Geschenke. Herr Forstmeister Brecher in Grünewalde: Urne und Thonlöffel von Plötzky, Kr. Jerichow I. Die Direktion

der A. Riebeck'schen Montanwerke Aktien-Gesellschaft in Halle a. S.: ein facettiertes Steinbeil und einen Steinhammer aus der Grube Hedwig bei Wildschütz, Kr. Weifsenfels. Herr Pastor Kuhlmey in Langengrassau: eine Buckelurne von Langengrassau und ein kleines Gefäfs von Schlieben, Kr. Schweinitz. Herr Lehrer Busse in Späningen: 2 Thongefäfse und Scherben von Späningen, Kr. Osterburg. Herr Schmiedemeister Bohlecke in Messdorf: eine Urne von Messdorf, Kr. Osterburg.

Ankäufe: Steinmeifsel von Herrengosserstedt, Kr. Eckartsberga. 2 Steinhämmer von Eisleben, 4 Steingeräte und ein Bronze-Hohlcelt von Ober-Röblingen, Mansfelder Seekreis. 6 Thongefäfse und Beigaben von Bückenitz, Kr. Jerichow I. Eisernes Schwert, Lanze, Schildbuckel und Skeletrest aus einem Grabe bei Schönebeck a. E.

Ausgrabungen im Auftrage der General-Verwaltung. Feuersteinmesser, Bahnende eines Steinhammers, Thongefäfse, Bronzenadel und Scherben von Späningen, Kr. Osterburg, sowie Thongefäfse von Messdorf, Kr. Osterburg.

RHEINPROVINZ

Geschenke. Aus dem Nachlasse des Pastors Theodor Heydler, geschenkt von Fräulein Klara Heydler in Gr. Lichterfelde: ein Steinbeil von Wesel und einen Steinhammer, sowie ein Steinbeil aus Westfalen (?). Herr Ingenieur A. Bonnet in Karlsruhe: 2 Photographien von Funden aus einem Gräberfelde bei Duisburg.

Ankauf. Skeletreste und ein eisernes Messer von Engelgau, Kr. Schleiden.

PROVINZ WESTFALEN

Geschenke. Die Königliche Eisenbahn-Direktion Hannover: 3 Urnen, Scherben und 2 Bronzemesser von Porta, Kr. Minden.

PROVINZ HANNOVER

Geschenk. Herr Reichs- und Landtags-Abgeordneter Dr. Diederich Hahn in Berlin: 2 Stücke Gewebe von einem Moorfunde bei Oberaltendorf, Kr. Neuhaus a. O.

Ankauf. Ein Bronzebeschlagstück mit 2 Vogelfiguren und 2 Bronzebeschläge mit Lederresten von Remels, Kr. Leer.

Ausgrabungen im Auftrage der General-Verwaltung. Thongefäfse aus Gräbern von Dingen, Kr. Lehe. Feuersteinsplitter u. s. w. von Meckelstedt, Kr. Lehe.

PROVINZ SCHLESWIG-HOLSTEIN

Ankäufe. Feuersteingeräte von verschiedenen Fundorten.

KÖNIGREICH SACHSEN

Ankauf. Thongefäfse, kleinere Bronzen und Perlen von Niegerode, Amt Grofsenhain.

ANHALT

Ankauf. Thongefäfse und Beigaben aus Bronze und Eisen aus der Gegend von Zerbst.

THÜRINGEN

Geschenk. Herr Professor Dr. Lehmann-Filhés und Fräulein Lehmann-Filhés in Berlin: Feuerstein-Pfeilspitzen und Abfallsplitter, zerbrochene Steingeräte, Thonscherben und ein Wirtel von der Alteburg bei Arnstadt, Schwarzburg-Sondershausen.

Ankäufe. Steinhammer von Grofs-Fahnern, Sachsen-Koburg-Gotha, sowie kleinere Sammlungen von Thon und Steingeräten und 2 Bronzecelte aus verschiedenen Fundorten.

BADEN

Geschenke: Herr Ingenieur Bonnet in Karlsruhe: Zeichnungen von Fundstücken aus der steinzeitlichen Ansiedelung auf dem Michelsberge bei Untergrombach, Amt Bruchsal, nebst Übersichtsplan jener Fundstellen, sowie Lehmbewurfstücke von dort.

HESSEN-DARMSTADT

Geschenk. Seine Excellenz der Herr Kriegsminister, Berlin: einen Steinsarkophag mit Deckel, Glasreste aus demselben und 2 Estrichplatten von Thon aus der Umgegend von Mainz.

ÖSTERREICH

Geschenk. Herr Sanitätsrat Dr. M. Bartels in Berlin: Thonscherben von St. Canzian bei Divazza in Istrien.

ITALIEN

Geschenk. Herr Sanitätsrat Dr. Bartels in Berlin: eine kleine Feuerstein-Pfeilspitze von Chinsi in der Provinz Arezzo.

NORWEGEN

Geschenk. Herr Apotheker Huguenel in Potsdam: eine Feuerstein-Pfeilspitze von Meerock am Geiranger Fjord.

VOSS

H. KUNSTGEWERBE-MUSEUM

I. SAMMLUNG

Neuerwerbungen

Grofser spätgotischer Schrank, aus dem Frauenkloster in Kaufbeuren. Deutschland 1509. Aus der Sammlung Kuppelmayr.

Truhe, Holz geschnitzt mit Wappenschildern. Italien um 1500.

Schüssel, Messing mit Silber eingelegt und reich graviert. Arbeit orientalischer Künstler in Venedig, um 1500.

Bronze-Urne, um 1800.

Seidenstoff mit Reiterfiguren, sassanidisch, V bis VII Jahrh.

Geschenke

Herr Henckels: Porzellan-Napf mit Deckel, Fürstenberg.

Herr Pächter: Holzrahmen, eingelegt, Japan.

Herren Burgun, Schverer & Cie. in Meisenthal: Glasvase.

Vermächtnisse

Herr Louis Bier: Schrank, Berlin um 1820.

Arbeiten neuerer Industrie

Von Herrn H. Hirschwald: Proben moderner englischer Druck- und Möbelstoffe.

Von Herrn Riegelmann: Bibelständer für die Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche. Entwurf und Ausführung von RIEGELMANN.

Von Herren Burchardt Söhne: Englische Tapeten.

LXIV. Sonderausstellung
vom 5. Oktober bis 8. November

Ausstellung von Stickereien der Stoffsammlung des Museums in historischer und technischer Folge im Anschluss an die vom 25. August bis 4. Oktober stattgefundene Vorführung älterer Webereien der Sammlung.

LXV. Sonderausstellung
vom 17. November ab

Ausstellung moderner Plakate und Plakat-Entwürfe. Beigesteuert haben die Bibliothek und die Unterrichts-Anstalt des Museums, sowie M. Fischers Kunstverlag.

Hiermit verbunden ist eine Ausstellung alter und neuer Bücherzeichen sogenannter Exlibris aus der der Bibliothek des Museums hinterlassenen Sammlung des Architekten Rudolf Springer.

LESSING

II. BIBLIOTHEK

Erworben wurden für die Bibliothek und Ornamentstich-Sammlung 103 Werke und 719 Einzelblätter.

Als Geschenke sind zu verzeichnen:

Herr Dr. Franz Bock, Aachen: Kyllburg und seine kirchlichen Bauwerke des Mittelalters. Kyllburg 1896.

Sir Augustus Wollaston Franks, London: Catalogue of a collection of continental porcelain. London 1896.

Herr Dr. Friedrich Hirth, München: Über fremde Einflüsse in der chinesischen Kunst. Leipzig 1896.

Herr Paul Kittel, Verlagsbuchhändler, Berlin: C. Röchling, R. Knötel und W. Friedrich, Die Königin Luise in 50 Bildern für Jung und Alt. Berlin 1896.

Derselbe: Unser Vaterland in Waffen. Ein patriotischer Hausschatz für das deutsche Volk. Berlin 1896.

Herr Dr. F. Sarre, Berlin: Reise in Kleinasien Sommer 1895. Berlin 1896.

Herr R. Stübling, Berlin: Das gesamte Drechslergewerbe. Text und Atlas. Weimar 1896.

Einzelblätter, besonders Exlibris, Plakate und andere graphische Arbeiten, verdanken wir u. a. den Herren: Direktor Dr. Chytil (Prag), Professor Düning (Quedlinburg), R. Forrer (Strafsburg), L. Geifsendörfer

(Karlsruhe), Gerlach & Schenk (Wien), Karl Griese (Hamburg), Direktor Artur Gwinner (Berlin), Wilhelm Hoffmann (Dresden), Otto v. Holten (Berlin), Rud. Ibach Sohn (Barmen), Paul Kittel (Berlin), Richard Klippgen & Co. (Dresden), K. E. Graf zu Leiningen-Westerburg (München), Paul Rasche (Berlin), Dr. Friedrich Schneider (Mainz), Julius Springer (Berlin), Oskar Tesdorpf (Hamburg), H. Vogeler (Worpswede), Paul Voigt (Berlin), Ludwig Wolf (München), Dr. Wrede (Berlin).

JESSEN

II. NATIONAL-GALERIE

Erwerbungen im Jahre 1896

A. ÖLGEMÄLDE

1. Aus dem Landeskunstfonds:

G. SCHÖNLEBER. Herbststürme, Rapallo.
R. WARTHMÜLLER (†). Kleeblatt.
H. BOHRDT. Eröffnung des Kaiser Wilhelm-Kanals.

2. Aus dem Allerhöchsten Dispositionsfonds:

A. ZORN. Sommerabend in Schweden.
F. THAULOW. Novembertag in der Normandie.
I. MARIS. Am Kanal.
R. B. NISBET. Herbstlandschaft.
I. BOLDINI. Bildnis Adolf Menzels.
G. CIARDI. Canale Grande in Venedig.
J. MORENO CARBONERO. Ein Abenteuer aus Gil Blas.
J. SOROLLA BASTIDA. Valencianische Fischer.
H. FANTIN-LATOUR. Damenbildnis.
R. BILLOTTE. Die Steinbrüche von La Folie.
I. LOCHHEAD. Dorf in Fifeshire.
H. F. BISBING. Am Strande.
H. W. MESDAG. Sommerabend in Scheveningen.
P. FRAGIACOMO. Traurigkeit.
G. FARASYN. Die Witwe.
H. VOGEL. Mutter und Kind in der Laube.
H. BAHNER. Aprilabend an einem holländischen Kanal.
H. VON VOLKMANN. Frühlingslüfte.
G. KUEHL. Altmännerhaus in Lübeck.
F. SKARBINA. Spitzenklöpplerinnen in Brügge.
V. WEISHAUPT. Vorfrühling.
H. DARNAUT. Novemberstimmung.
H. SALTZMANN. Eine Manöverfahrt.

3. Aus den Erträgen der Grofsen Berliner Kunst-Ausstellung 1895:

G. MELCHERS. Die Familie.
J. LUQUE ROSELLÓ. Vom Altar nach der Arena.
J. JACOB. Am Schöneberger Ufer.
W. FELDMANN. Mondaufgang.
H. NÜTTGENS. Madonna auf dem Throne.

4. Aus dem Kiss'schen Stiftungsfonds:

A. VON PETTENKOFEN (†). Rastende Zigeuner.

B. BILDWERKE

1. Aus dem Landeskunstfonds:

G. SCHADOW. Portraitbüste der Gräfin Lichtenau. Marmor.
L. TUAILLON. Amazone zu Pferde. Bronze.

2. Aus dem Allerhöchsten Dispositionsfonds:

AUG. RIVALTA. Herkules den Centauren niederschlagend. Bronze.
TH. J. VINÇOTTE. Catilina. Bronze.
L. MANZEL. Abendlied. Bronze.

3. Aus den Erträgen der Grofsen Berliner Kunst-Ausstellung 1895:

E. HÖSEL. Hunne. Gipsmodell.
N. GEIGER. Nach dem Sündenfall. Gipsmodell.

C. HANDZEICHNUNGEN

Aus dem von Rohr'schen Stiftungsfonds:

M. LIEBERMANN. 18 Blatt landschaftliche und figürliche Darstellungen. Kohle, Kreide, Feder.

Als Geschenk erhielt die Königliche National-Galerie von Berliner Kunstfreunden:

Das Gemälde »Dorf an dem Flusse Stour« von JOHN CONSTABLE.
Das Gemälde »Das Mühlwehr« von G. COURBET.
Das Gemälde »Im Treibhause« von ED. MANET.
Das Gemälde »Ansicht von Vétheuil« von CLAUDE MONET.
Das Pastellgemälde »Die Konversation« von HILAIRE-GERMAIN EDGAR DEGAS.
Das Gemälde »Dame in Schwarz« von J. LAVERY.

Drei Kreidezeichnungen von G. SEGANTINI: »Das Gebet am Kreuz«, »Die Wasserträgerin«, »Das Liebespaar am Brunnen«.

Die Portraitbüste (Bronze) des Bildhauers Dalou von A. RODIN.

Die Bronzestatuette »Jugend« von V. VALGREN.

Die Bronzegruppe »Der verlorene Sohn« von CONST. MEUNIER.

Von Herrn Charles Sedelmeyer-Paris:

Das Gemälde »Mühle an dem Flusse Stour« von J. CONSTABLE und ein Skizzenbuch des Meisters aus dem Jahre 1819.

Von Herrn August Zeifs-Berlin:

Das Gemälde »Trübe Stunde« von G. SEGANTINI.

Aus dem Nachlass Sr. Excellenz des Herrn Staatsministers von Camphausen:

Das Gemälde »Die Themse bei London« von ED. HILDEBRANDT.

Von Herrn Ismael Gentz-Berlin:

14 Blatt Handzeichnungen von W. GENTZ.

Am 15. Dezember 1896 wurde eine Ausstellung der neuen Erwerbungen im 2. Cornelius-Saale eröffnet und gleichzeitig ein Katalog davon ausgegeben.

V. TSCHUDI

Gedruckt in der Reichsdruckerei.

AMTLICHE BERICHTE
AUS DEN
KÖNIGLICHEN
KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH
ZUM PREISE VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG

I. KÖNIGLICHE MUSEEN

1. JANUAR — 31. MÄRZ 1897

A. GEMÄLDE-GALERIE

Die Gemälde-Galerie erwarb im verflossenen Vierteljahre ein interessantes Werk des ANTHONIS VAN DYCK, das aus des Meisters Frühzeit stammt. Dargestellt sind zwei Nymphen, die beim Bade von zwei Satyrn überrascht werden. Die Landschaft ist sehr dunkel, so dass die Frauenkörper mit starkem Effekt hervorleuchten. Die Figuren sind etwa halblebensgrofs. Der Vortrag zeichnet sich durch grofse Freiheit und Kühnheit aus bei teilweise starkem Impasto und skizzenhafter Behandlung. VAN DYCK schliefst sich in diesem Gemälde noch eng an RUBENS, scheint aber auch schon durch TIZIANS Kunst angeregt, von dem der junge Künstler hervorragende Werke gerade damals bei seinem ersten Aufenthalt in England kennen lernte. Das Stoffgebiet der mythologischen Poesie war bisher unter ANTHONIS VAN DYCKS Werken in der Berliner Galerie noch nicht vertreten. Um so willkommener erscheint das Bild, das aus dem Londoner Kunsthandel als Geschenk eines Gönners, der ungenannt zu bleiben wünscht, in unsere Sammlung gelangt.

Ebenfalls durch die Zuwendung eines Gönners, der nicht genannt sein möchte, konnte die Gemälde-Galerie bereichert werden um ein kleines weibliches Bildnis, das ohne Zweifel von dem neuerdings viel beachteten Florentiner Meister FRANCESCO UBERTINI, gen. Bacchiacca, herrührt. Der in der ersten Hälfte des XVI Jahrhunderts thätige Meister zeigt sich in diesem Portrait einer vornehmen Dame in halber Figur mit einer Pantherkatze auf dem Schofse liebenswürdiger als auf seinem gewöhnlichen Wirkungsfeld, den kleinfigurigen biblischen Darstellungen. Namentlich koloristisch ist das Bildchen in seiner feinen, kühlen, grünlich-blauen Harmonie sehr reizvoll.

BODE

B. SAMMLUNG DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE

BILDWERKE DER CHRISTLICHEN EPOCHE

Die Gruppe der frühmittelalterlichen Skulpturen wurde durch ein byzantinisches Marmorrelief etwa aus dem X Jahrhundert bereichert, ein Geschenk des Herrn v. Kühlmann in Konstantinopel. Die nicht sehr deutliche Komposition scheint den Kampf zweier Krieger darzustellen, von denen der eine den Kopf in eine grofse Tiermaske gesteckt hat. Stilisierte Pflanzen, die sich über den Grund ziehen, sollen wohl die Örtlichkeit andeuten.

Als Geschenk eines Gönners, der nicht genannt zu sein wünscht, kam in die Sammlung der italienischen Skulpturen ein Stuckrelief DONATELLOS, das Idealportrait eines antiken Kaisers, vielleicht des Ptolemäus, auf

den die Form des Kronreifs zu deuten scheint. Der lebensgroße, in ziemlich hohem Relief seitlich dargestellte Kopf, zeigt namentlich in der charaktervollen und edlen Profillinie, sowie in der Bildung der Ohrmuschel deutlich die Merkmale der Kunst DONATELLOS, aus dessen mittlerer Wirkungszeit das Werk zu stammen scheint. Ganz besonderes Interesse erregt die nicht gewöhnliche Bemalung, die das harte Material des Porphyrs im Kopfe und des verde antico im Grunde mit glücklicher Wirkung nachahmt.

Ebenfalls durch die Zuwendung eines ungenannten Gönners wurde die Sammlung der oberdeutschen Holzschnitzereien vermehrt um ein kleines, aus Birnbaumholz gearbeitetes Hochrelief, das die Kreuzigung Christi darstellt. Mit seiner überaus kecken und unbefangenen Auffassung und der originellen Behandlung des Faltenwurfes zeigt das Werk einen Stil, der an die Kunst ALTDORFERS und W. HUBERS erinnert, uns in Skulpturen aber höchst selten begegnet. Eine besonders merkwürdige Schöpfung dieses um 1520 in Regensburg etwa und Passau heimischen Stiles besafs unsere Sammlung bereits in einer Bronzestatuette der Madonna.

BODE

C. ANTIQUARIUM

Das Antiquarium hat während des letzten Quartals an hervorragenderen Stücken eine durch gute Erhaltung und Feinheit der Arbeit ausgezeichnete aretinische Thonvase mit einer Opferdarstellung und dem Fabrikstempel M. PERENN TIGRANI und ein grofses archaisches, aus Leontini stammendes Bronzebecken erworben, das in der Form einem altdorischen Kapitell ähnlich und mit vier wohlerhaltenen, plastischen Widderköpfen verziert ist. An kleineren Gegenständen wurde ein bronzener Messergriff mit der Figur eines Gladiators, eine altertümliche Terrakotte aus Tanagra (Frau mit Brodteller), die Scherbe einer attischen Schale mit weifsgrundigem Innenbild und ein Stück römischen Wandputzes erworben.

KEKULE VON STRADONITZ

D. MÜNZKABINET

Die Sammlung erwarb 339 Stück (1 Gold, 242 Silber, 96 Kupfer), aufserdem einen grofsen Münzfund von 1176 römischen Kupfermünzen aus der Zeit Constantins des Grofsen, gefunden in Edfu in Ägypten; es läfst sich jetzt noch nicht genau bestimmen, wieviel Stücke dieses Fundes in die Sammlung einzulegen sind. Ferner erhielt die Sammlung als Geschenk von Herrn Rikmer-Rikmers in Bremen eine grofse Menge orientalischer Münzen (meist Kupfer), von welchen 4 Silber- und 267 Kupfermünzen für die Sammlung erwünscht waren. Aufser diesem Geschenk erhielt die Sammlung solche von den Herren Ritter von Höfken in München, Dr. Kötschau in Gotha, Kowarzik in Frankfurt a. M., A. Weyl in Berlin. — Unter den Ankäufen befinden sich mehrere Mittelaltermünzen von höchster Seltenheit, manche Stücke sind überhaupt noch unediert. Erwähnung verdienen: Silbermünze von Amalrich von Tyrus, ferner Denare des Erzbischofs Adalbero von Trier (1131—1152), der Fund von Aubitz (100 thüringische und hessische Groschen und Brakteaten), der Fund von der Leifsower Mühle (76 Denare des X und XI Jahrhunderts, darunter ein noch unbekanntes Stück des Herzogs Jaromir aus der Prägestätte Pilsen). — Der Fund von Milda brachte ein bisher völlig unbekanntes, für uns besonders wichtiges Stück: einen prächtigen Brakteaten des Grafen Hermann von Orlamünde († 1176), des Sohnes Albrechts des Bären, Markgrafen von Brandenburg, mit voller Namensnennung von Orlamünde.

V. SALLET

E. ÄGYPTISCHE ABTEILUNG

Durch Tausch mit dem Reichspostmuseum erwarben wir eine Schreibtafel, auf der ein ägyptischer Knabe, etwa im III Jahrhundert n. Chr., ein Stück aus der Ilias (II, 132—162) aufgeschrieben hat. Er hat seine Arbeit am zweiten Tage des Monats Pachon beendet.

Unter den wenigen angekauften Altertümern ist eine althebräische Gemme hervorzuheben.

Geschenke erhielt die Sammlung von den Herren Dr. Schäfer und Dr. Sethe.

Von den »Mittheilungen aus den Orientalischen Sammlungen« erschien Heft VIII, in dem Professor Steindorff die Veröffentlichung unserer »Grabfunde des mittleren Reiches« beginnt. Das vorliegende erste Heft enthält das Grab und die Särge des Mentuhotep.

ERMAN

F. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

I. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG

INDIEN

Geschenke. Herr Sanitätsrat Dr. Bartels: einige javanische Photographien. Herr Professor Dr. Emil Schmidt in Leipzig: ein durch seine Ornamente besonders interessanter Bambuskamm der Kâdar im Annamally-Gebirge, Südindien. Herr Paul Rickmers in Bremerhaven: ein altes Bidrîgefäfs.

Ankäufe. Durch Vermittelung von Dr. Pleyte in Amsterdam eine komplette sehr gut etikettierte Sammlung javanischer Schattenspielfiguren, sowie eine umfangreiche Sammlung ethnographischer Gegenstände aus dem indischen Archipel, besonders Bali und den Molukken; ferner eine Sammlung javanischer Altertümer aus dem Nachlasse des holländischen Brigadegenerals von Lützow und eine Serie indischer Miniaturen mit Darstellungen aus dem Volksleben und Portraits (Kapurthala, Pandschâb).

Die Sammlungen aus Turkistan erhielten sehr bedeutende Vermehrungen durch Geschenke des Herrn Willy Rickmer-Rickmers in Bremen.

EUROPA

Erworben wurden tscherkessische Ethnographica (Burka, Rock, Tara und Dolch).

CHINA

Erworben wurde eine wertvolle Sammlung von Bronzen und Lacksachen aus der Regierungszeit K'ienlung (1736—1796), eine Sammlung japanischer Elfenbeinschnitzereien, eine grofse Sammlung von Negativen aus dem Amurgebiete.

OST-AFRIKA

Eine gröfsere Sammlung, meist vom Westufer des Victoria-Sees, schenkte Herr Lieutenant Kollmann. Zwei Steine mit Inschriften aus Mbweni sind uns als Geschenk des Herrn Zolldirektor Hohmann zugegangen, ebenso wie wir den Bemühungen von Dr. Stuhlmann neben einer Sammlung von Somâl-Geräten aus Magdischu auch eine gröfsere Reihe von Steinen mit arabischen Inschriften aus Ostafrika verdanken. Dr. Hans Meyer schenkte einen durch Gröfse und Schönheit bemerkenswerten Ohrpflock, der früher von dem Häuptling Mareale am Kilima-ndjaro getragen worden war und Herr Illich eine Reihe von Stücken aus Usambara, darunter zwei der schönen alten Schilde, die dort schon im Verschwinden begriffen sind.

Durch Ankauf wurden mehrere geschnitzte Elfenbeinhörner aus dem südlichen Teile des deutschen Schutzgebietes erworben, eine Reihe von ausgezeichneten schönen silbernen Schmuckstücken von der Mrima, sowie eine erwünschte Ergänzung unserer Somâl-Sammlung aus den Beständen des Herrn Menges.

WEST-AFRIKA

In neuer Bethätigung alter Gönnerschaft schenkte Dr. Zintgraff eine Sammlung von den Bali mit einer grofsen Anzahl von bisher für uns neuen und hervorragend schönen Stücken. Ebenso sind wir Herrn Lieutenant Dominik für wertvolle Geschenke dankbar, besonders für uns sehr erwünschte Reihen von den Wute und Bati. Eine Anzahl wertvoller und für uns neuer Stücke von der Goldküste, sowie auch Photographien von dort schenkte Herr F. Schänker in Treptow an der Rega, und der Güte des Herrn Missions-Prokurator auf der Heide von der katholischen Mission in Steyl ist eine Reihe ausgezeichneter Stücke aus Togo zu verdanken, die besonders für unsere Kenntnis des dortigen Fetischwesens von Bedeutung ist.

Durch Ankauf wurde eine gröfsere Anzahl teilweise sehr alter Schmuckperlen aus Glas, Stein und aus Palmkernen erworben.

SÜD-AFRIKA

Miss Julia Lloyd schenkte eine von einem englischen Offizier stammende Bleistiftzeichnung eines Zuluhäuptlings aus dem Jahre 1847.

AMERIKA

Geschenke. Herr Professor Dr. Ernst in Carácas: zwei Figurengefäfse aus der peruanischen Provinz Pacasmayo und drei ebenfalls aus Peru stammende alte Holzschnitzereien. Herr Dr. Herrmann Meyer in Leipzig: eine aus Rohgummi gefertigte Maultierfigur der Bakaïrí am Paranatinga, Zentralbrasilien.

Ankäufe. Ein bemalter kleiner Topf, Thongefäfse und Pfeifen, ausgegraben in Tiuma am Rio Ulua, Spanisch Honduras. Ein präparierter Indianerkopf der Jívaro, Ecuador.

OCEANIEN

Zwei grofse, alte und sehr wertvolle geschnitzte Giebelpfeiler von einem »Junggesellenhause« an der Astrolabe-Bay schenkte Herr Joh. Bergemann in Gross-Leuthen. Der Australasian Wesleyan Methodist Missionary Society in Sydney sind wir für eine grofse Zuwendung von Photographien und Büchern zu Dank verbunden.

Durch Ankauf wurde erworben eine besonders durch schöne Speere von der Admiralty-Gruppe ausgezeichnete Sammlung, die von einem früheren Beamten S. M. S. Möwe angelegt wurde und zwei ältere Stücke von den Markesas.

ANTHROPOLOGISCHE SAMMLUNG

Herr Dr. Lauterbach schenkte sechs Schädel aus Oceanien und Herr Lieutenant Plehn zwei Skelette von westafrikanischen Negern.

I. V.:
GRÜNWEDEL

II. VORGESCHICHTLICHE ALTERTÜMER

PROVINZ BRANDENBURG

Geschenke. Herr Premier-Lieutenant d. L. Voigt in Guscht: Feuersteingeräte und Thonscherben von einer Feuerstein-Werkstätte bei Guschter-Holländer, Kr. Friedeberg i. N. Herr Gemeindevorsteher Fischer in Pinnow: eine verzierte Urne von Pinnow, Kr. Angermünde. Herr von Wedell auf Kutzerow: mehrere bunte Email- und Glasperlen aus einem Skeletgrabe von Dollgen, Kr. Prenzlau. Herr Paul Gerhardt in Reinickendorf: eine gröfsere Kollektion von Urnen mit Beigaben aus Gräberfeldern von Wilmersdorf, Kr. Beeskow-Storkow, Vehlefanz, Kr. Osthavelland und Wilhelmsruh, Kr. Niederbarnim. Herr Küster Schulze in Radewege: eine Urne aus der Völkerwanderungszeit von Radewege, Kr. Westhavelland. Herr Erich Dietrich in Berlin: einen Angelhaken aus Knochen von Fernewerder, Kr. Westhavelland.

Leihgabe der Königl. Klosterkammer in Hannover: Urnen und Beigaben aus einem Gräberfelde bei Pinnow, Kr. Angermünde.

Ankäufe. Steinbeile und ein Knochenpfriemen von Soldin. Kleinere Metallfunde von Guben. Einige Stücke aus dem Hacksilberfunde von der Leifsower Mühle, Kr. Weststernberg. Drei Bronzearmringe aus einem gröfseren Funde von Laubnitz, sowie Thongefäfse von Syrau, Kr. Sorau.

PROVINZ OSTPREUSSEN

Ankauf. Feuersteinbeil von Fischhausen.

PROVINZ WESTPREUSSEN

Geschenk. Das Westpreufsische Provinzial-Museum in Danzig: drei Photographien mit den Darstellungen eines Gefäfses und eines Trinkhornes aus Bronze.

PROVINZ POMMERN

Geschenke. Herr Landmesser Techmer in Rummelsburg: einige kleine Bronzen und Thonscherben von Lindebusch, Kr. Rummelsburg. Herr von Corswant-Crummin: drei Feuersteinbeile von Crummin auf Usedom. Die Eisenbahnbetriebs-Inspektion in Stralsund: Feuersteingeräte und Abfallsplitter von einer grofsen Feuerstein-Werkstätte bei Lietzow auf Rügen.

Ankäufe. Mehrere Kollektionen von Feuersteingeräten und Abfallsplittern von einer Fundstelle bei Lietzow auf Rügen. Verschiedene Geräte aus Feuerstein und anderem Gestein aus dem Kreise Uckermünde und aus Vorpommern.

PROVINZ SACHSEN

Ankauf. Thongefäfs und Steinbeil aus einem spätneolithischen Skeletgrabe, sowie Einzelfunde von Freyburg a. U., Kr. Querfurt. Durch gütige Vermittelung des Herrn Dr. Schmerbitz daselbst.

PROVINZ HANNOVER

Geschenk. Herr Dr. Lüddecke in Nienburg a.W.: einen Klopfstein von Nienburg.

Ankauf. Thongefäfse aus einem Hügelgrabe von Eystrup, Kr. Hoya a.W.

PROVINZ WESTFALEN

Ausgrabung im Auftrage der General-Verwaltung. Urnen und Bronzebeigaben aus einem Gräberfelde bei der Porta Westfalica, Kr. Minden.

RHEINPROVINZ

Ankäufe. Römische Thongefäfse und Bruchstücke von Glasgefäfsen von Gusenburg, Kr. Trier. Achatperlen von Münster am Stein, Kr. Kreuznach. Hügelgräberfunde von Lützellinden, Kr. Wetzlar.

PROVINZ SCHLESWIG-HOLSTEIN

Vom Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten überwiesen: Steinkistengrab nebst den darin gefundenen Skeletteilen und Bronzebeigaben von Helgoland.

ANHALT

Geschenk. Herr Sanitätsrat Dr. Fränkel in Dessau: zwei Steinmeifsel von Amesdorf.

BÖHMEN

Ankauf. Geräte aus Stein und Thon, sowie ein Bronzering von verschiedenen Fundstellen.

UNGARN

Geschenk. Herr Zeye in Berlin: zwei Thonstücke von Mosaik-Estrich aus Aquincum bei Budapest.

VOSS

G. KUNSTGEWERBE-MUSEUM

I. SAMMLUNG

Neuerwerbungen

Reliquienbehälter in Form eines Gehäuses mit 4 Apsiden, zugleich als Fufs für ein Kruzifix dienend. Bronze vergoldet. Rheinlande, XIII Jahrh.

Rundplatte, Grubenschmelz, mit Halbfigur des hl. Antonius. Italien, XIV Jahrh.

Zuckerdose mit Deckel, Gold ciseliert. Paris 1773—1774.

Bronzefiguren, Merkur und la Renommée auf Pegasus reitend, gleichzeitige Nachbildungen der 1702 in Stein vollendeten Figuren von Antoine Coyzevox.

Lehnstuhl, Nussbaumholz geschnitzt. Bezug aus Seidenstoff, bez. G. Delanois. Paris 1770—1780.

Kassette, Ebenholz, mit farbigen Steinen ausgelegt und Beschlägen aus Goldbronze Italien, Anfang XVIII Jahrh.

Fayence-Fliesen, Gruppe von Reitern mit Drachen kämpfend. Ispahan um 1600.

Geschenke

Herr Premierlieutenant Ficinus in Jüterbog: 2 Porzellantassen mit Untertassen. Frankreich, Anfang XIX Jahrh.

Herr B. Neumann: Fayence-Teller, Delft, Marke des Adriaen Pynacker. Ende XVII Jahrh.

Herr Regierungsbaumeister Breslauer: Borte eines Knüpfteppichs. Persien, XVI—XVII Jahrh.

Herr St. Baron in Paris: mittelalterlicher spanischer Seidenstoff.

Herr W. Rickmer-Rickmers in Bremen: 19 gestickte Gürtel, 2 gestickte Decken, Bruchstücke von Fliesen, aus Bochara.

Leihgaben

Herr Hans Stobwasser: Gobelin mit Darstellung eines Hafens, bez. U. Leyniers, Brüssel um 1700.

Herr Baron von Kramsta in Klein Bresa, 3 gestickte Altarbekleidungen, Italien, XVIII Jahrh.

Arbeiten neuerer Industrie

Herr KARL ENGELBRECHT in Hamburg: Fenster aus farbigen Gläsern in Bleifassung.

Herr HUGO SCHAPER: Schmuck.

Herr EDUARD STANIEK in Wien: Bronze-Medaillen.

Fräulein Marie Kirschner in Berlin: Stickereien in Verbindung mit Malereien auf Seide.

Die Webeschule in Scherrebeck (Nordschleswig): Bildwebereien in Gobelin-

technik nach Entwürfen von OTTO ECKMANN und ALFRED MOHRBUTTER.

Fräulein N. Gulbranson in Christiania: alte und moderne Gobelinwirkereien.

LXVI. Sonderausstellung
vom 28. Februar bis Ende Mai:

Neuerwerbungen vom Jahre 1896.

I. V.:
BORRMANN

II. BIBLIOTHEK

Erworben wurden für die Bibliothek und Ornamentstich-Sammlung 211 Werke, 1107 Einzelblätter und eine Sammlung von rund 5500 Initialen, deren Ankauf durch die Beihilfe des Herrn Direktors A. Gwinner ermöglicht wurde.

Ihre Majestät die Kaiserin und Königin Friedrich hatten die Gnade, der Bibliothek ein Exemplar des Kataloges Allerhöchstihrer Kunstsammlungen in Schloss Friedrichshof sowie eine Reihe älterer technologischer und architektonischer Werke zu überweisen.

Ferner sind als Geschenke zu verzeichnen:

Herr Oskar L. Tesdorpf, Hamburg: Meyer & Tesdorpf, Hamburgische Wappen und Genealogien. Hamburg 1890.

Herr Landbauinspektor M. Hasak, Köln: Zur Geschichte des Magdeburger Dombaues. Berlin 1896.

Die Firmen C. G. Roeder in Leipzig, J. C. König & Ebhardt in Hannover, J. G. Schelter & Giesecke in Leipzig, Heinrich Flinsch sowie Ludwig & Mayer in Frankfurt a. M. schenkten die Festschriften bezw. Musterbücher ihrer Anstalten. Graphische Einzelblätter verdanken wir u. a. den Herren: E. A. Seemann (Leipzig), Meifsner & Buch (Leipzig), Dr. Paul Parey, Karl Ziegler, Bodo Ebhardt, W. H. Kühl, Melchior Lechter, Romain Talbot, E. Doepler d. J., sowie dem Deutschen Kunstverein, sämtlich in Berlin.

JESSEN

III. UNTERRICHTS-ANSTALT
Schuljahr 1896/97

Das Wintersemester wurde am 5. Oktober 1896 begonnen und am 27. März 1897 geschlossen.

Die Zahl der Schüler betrug:

	Tagesschüler		Abendschüler	Zusammen
	Vollschüler	Hospitanten		
Schüler . . .	115	3	207	325
Schülerinnen	40	12	52	104
Zusammen	155	15	259	429

von denen insgesamt 987 Plätze belegt wurden.

Der hundertjährige Geburtstag Kaiser Wilhelms des Grofsen wurde von der Unterrichtsanstalt im Verein mit der Königlichen Kunstschule am 21. März im Lichthofe des Kunstgewerbe-Museums durch einen Festakt gefeiert, an welchem auch die Beamten der Königlichen Museen in ihrer Gesamtheit teilnahmen.

EWALD

II. NATIONAL-GALERIE

Angekauft wurde eine Kreidezeichnung von K. FR. SCHINKEL, die Töchter des Künstlers im Alter von ein und zwei Jahren darstellend.

Als Geschenk des Herrn Direktors Julius Stern-Berlin erhielt die National-Galerie das Ölbildnis eines kleinen Mädchens von DORA HITZ.

Die neue Anordnung der Kunstwerke wurde im 1. Geschoss durchgeführt. Die Räume sind seit dem 18. März dem Publikum wieder zugänglich. Im 2. Geschoss wurde mit der Umstellung begonnen.

V. TSCHUDI

Berlin, gedruckt in der Reichsdruckerei.

ARCHÄOLOGISCHE BEMERKUNGEN

ZUR

SABUROFFSCHEN BRONZE

VON

R. KEKULE VON STRADONITZ

MIT SECHS TAFELN UND ACHT ABBILDUNGEN IM TEXT

BEILAGE ZU DEN AMTLICHEN BERICHTEN AUS DEN KÖNIGLICHEN KUNSTSAMMLUNGEN
ACHTZEHNTER JAHRGANG No. 3 [1. JULI 1897]



Als diesjährige Preisaufgabe ist von Seiner Majestät dem Kaiser und König die Ergänzung des Kopfes am Gipsabguss der sogenannten Saburoffschen Bronzestatue bestimmt worden, die in fünf Ansichten auf Taf. I bis V abgebildet ist.[1]) Diese Statue befindet sich seit dem März des Jahres 1884 im Besitz der Königlichen Museen.[2]) Sie ist damals mit dem gröfsten und wichtigsten Teil der früher Saburoffschen Sammlung — den Marmorwerken, Bronzen, bemalten Vasen — für die Königlichen Museen an-

[1]) Die Abbildung zu Anfang dieses Aufsatzes giebt einige Figuren vom Parthenonfries (Nordseite: Michaelis Taf. 12, VI, 16—19) wieder, die am Schluss fünf silberne Münzen nach den in dem Münzkabinet der Königlichen Museen befindlichen Originalen. Die Münze in der Mitte der oberen Reihe ist von Leontini, die beiden äufseren von Katana. Alle drei Köpfe stellen Apollon vor. Die beiden Münzen in der unteren Reihe mit Bildern des Flussgottes Selinos sind von Selinus.

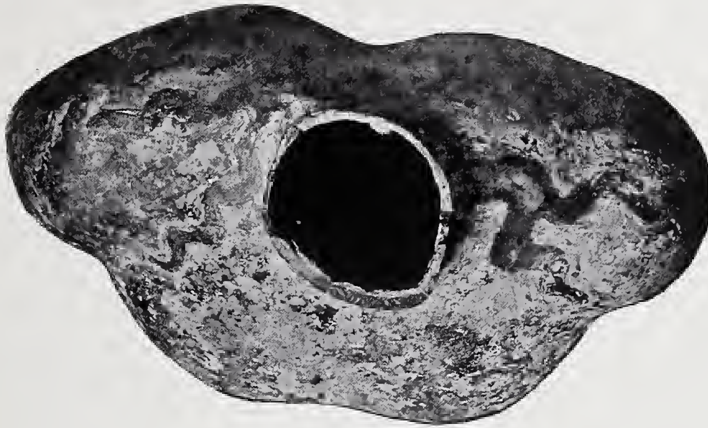
[2]) Beschreibung der antiken Skulpturen [von Conze] Berlin 1891 S. 1 f. Nr. 1. Furtwängler, Die Sammlung Saburoff, Taf. VIII bis XI mit Text dazu. Overbeck, Kunstmythologie III (Apollon) S. 227 f. mit Abbildung im Text Nr. 16. — Bei dem Zweck, den die hier vorgetragenen Bemerkungen zunächst verfolgen, habe ich mich bemüht, sie so kurz und sachlich wie möglich zu halten und jede persönliche Polemik vermieden. — Aus Anlass der kaiserlichen Preisaufgabe ist in der Zeitung »Die Post« im Februar 1897 ein Aufsatz veröffentlicht, aus dem in der von Lützow und Rosenberg herausgegebenen Kunstchronik N. F. VIII (1896/97) S. 268 f. ein Auszug gegeben ist.

gekauft worden. Bei den ungefähren Schätzungen, die dem gezahlten Gesamtpreise zu Grunde lagen, hat man den Wert der Bronzestatue auf 80,000 bis 100,000 Mark angeschlagen, — ein Ansatz, der bei der Seltenheit grofser antiker Bronzefiguren und bei der ungewöhnlichen Schönheit des Werkes, um das es sich handelte, nicht zu hoch war.

Herr von Saburoff war etwa ein Jahrzehnt, von Ende der sechziger bis Ende der siebziger Jahre, kaiserlich russischer Gesandter in Athen. Während dieser Amtsführung hat er, wie die übrigen Stücke seiner Sammlung, so auch die grofse Bronzefigur erworben. Es ist dies im Jahre 1878 geschehen, und auch über die Art der Erwerbung und die Fundumstände liegen einige Angaben vor.

Einem noch in Athen lebenden bekannten griechischen Sammler war die Nachricht zugekommen, in Eleusis befinde sich in Privatbesitz eine grofse Bronzefigur ohne Kopf. Er hatte es indes unterlassen, dieser Nachricht weiter nachzugehen und hörte erst, nachdem mehrere Monate verstrichen waren, davon, dass ein in jenen Jahren viel genannter athenischer Kunsthändler eine grofse Bronzefigur ohne Kopf, die von italienischen Fischern in den Gewässern von Salamis aufgefischt sein sollte und mehrmals den Besitzer gewechselt hatte, in Händen habe. Diese Bronzestatue wurde im Piräus von Herrn von Saburoff angekauft. Man kann kaum zweifeln, dass er dieselbe Statue kaufte, die der athenische, mit Herrn von Saburoff befreundete Sammler früher in Eleusis anzusehen versäumt hatte. Für den Fundort selbst folgt daraus nichts Sicheres und Genaueres — leider! Denn es würde sich wohl lohnen, an der Fundstelle nach dem fehlenden Kopfe zu tauchen. Aber solche Angaben der Kunsthändler verdienen selten Glauben, zumal in Griechenland, wo das Gesetz jeden Antikenverkauf nach dem Ausland verbietet. Die Figur kann ebensowohl zwischen Eleusis und Salamis, als bei Korinth, Patras oder Pyrgos aufgefunden sein. Nur dass sie wirklich im Meere gelegen hat, lehrte und lehrt der Augenschein. Die ganze Oberfläche ist in einer Weise korrodiert und hier und da zerstört und zerfressen, wie es sich nur durch die lang andauernde Einwirkung des Salzwassers erklärt. Aufserdem safsen, wie berichtet wird, noch bei der Überführung der Figur in die Königlichen Museen auf einigen Stellen der Oberfläche »Ablagerungen des Meeres, Teile von Muscheln und dergleichen«, welche von den Bildhauern unserer Werkstatt, den Herren Freres und Possenti, behutsam entfernt wurden. Es sind dies die Stellen, die jetzt kupferfarben blofs liegen. Ganz unverletzt und mit schöner dunkeler Patina überzogen ist die Oberfläche nur an einigen Stellen des rechten Fufses. Da sich diese Stellen im Meerwasser in solcher Frische nicht erhalten haben können, so muss es bei einem früheren Reinigungsversuch, vermutlich bald nach dem Fund oder nach dem Ankauf durch Herrn von Saburoff, gelungen sein, gerade hier die »Ablagerungen« leicht und glücklich abzusprengen. Der farbige Gesamteindruck der Figur in ihrem gegenwärtigen Zustand ist hell, grünlich und weifslich, dazwischen bräunlich und rötlich, hier und da bricht ein lebhaftes helles Grün durch. Malerisch, als farbiges Bild, wirkt die Rückseite lebendiger als die Vorderseite.

Rechts und links vom Hals, nach den beiden Schultern zu, erkennt man die deutlichen Spuren von je zwei Locken. Sie heben sich vollkommen klar durch die bessere und glättere Erhaltung der Stellen, auf welchen die Locken aufsafsen, aus der rauheren und helleren Umgebung heraus. Dieser Zustand ist nicht etwa wie bei guten Stellen des rechten Fufses, deren Patina übrigens auch anders aussieht, durch Reinigung gewonnen, sondern er war an sich gegeben. Diese einst von den Locken bedeckten Stellen, welche die Einwirkung des Meerwassers nicht zeigen, müssen dem-



nach bis zur Auffindung geschützt, also durch die Locken bedeckt geblieben sein. Mehrmals ist die Vermutung geäufsert worden, bei der Auffindung habe die Statue ihren Kopf noch besessen, der dann gewaltsam abgeschnitten und einzeln verkauft worden sein möge. Diese Vermutung ist nicht richtig.

Allerdings zeigt der scharfe Rand des Halses nicht denjenigen Grad von Oxydation oder Korrosion, den sonst die Oberfläche der Figur infolge der langen Einwirkung des Meerwassers aufweist; aber das kupferfarbige Metall liegt nur an einer kleinen Stelle frisch geschnitten zu Tage, und dieser frische Schnitt rührt vermutlich von einer Prüfung des Metalls her. Im übrigen ist der Rand des Halses nicht frisch und absichtlich beschädigt; er ist vielmehr mit einem ganz dünnen, nicht gleichmäfsigen Ansatz von Patina überzogen, und zwar sieht diese Patina ganz ähnlich aus zum Teil wie die Stellen der Brust, die durch die Locken geschützt waren, zum Teil auch wie die Innenfläche der Figur, soweit man durch den Hals in sie hineinsehen kann. Der jetzt offen liegende Rand des Halses entspricht beinahe ganz genau dem alten staffelförmigen Halsrande, auf welchen der griechische Künstler bei der Herstellung der Bronzefigur den besonders gegossenen Kopf aufgesetzt hatte; auch einen Rest der Vernietung, welche die Zusammensetzung sicherte, kann man hinten am Halse noch deutlich erkennen. Den Hergang der Beschädigung kann ich mir daher nur unter folgender Voraussetzung erklären:

Die Statue lag als Ganzes mit ihrem Kopf lange Zeiten im Meer. Das Salzwasser hat die Oberfläche immer mehr angegriffen und an einigen Stellen durchlöchert. Danach wurde die innen hohle Figur vom Salzwasser angefüllt, das möglicherweise schon früher durch Augen und Mund den Weg ins Innere finden konnte. Auch in alle nicht mehr ganz fest schliefsenden Fugen drang das Wasser oder doch die Feuchtigkeit ein und lockerte sie immer mehr auf. Die Fischer, welche die Figur auffischten, haben sie an den Füfsen und Beinen gepackt. Der nach unten hängende Kopf wurde durch das Gewicht des im Innern befindlichen Wassers in seinen gelockerten Ansatzfugen samt den Lockenenden vom Körper abgelöst und verschwand in der Tiefe, als der Körper herausgezogen wurde.

Nicht nur der Kopf war einzeln gegossen und angesetzt, sondern auch andere Teile. Völlig deutlich ist dies bei den beiden Armen, an denen man die horizontalen Ansatzfugen beiderseits im Oberarm an der Stelle, wo sich dieser vom Torso

scheidet, erkennt. Es sieht so aus, als ob eine Fuge gerade in der Mitte der Gesamthöhe des Körpers über das linke Bein herüber und hinten im Gesäfs herunter laufe, so dass auch das linke Bein besonders gegossen sein würde; doch lässt sich das schwerlich mit voller Sicherheit entscheiden. Der Guss war nur mangelhaft geraten. Sehr viele bald kleinere, bald gröfsere Flickstücke, die z. B. hinten am rechten Unterschenkel und am linken Arm besonders leicht kenntlich sind, dienten dazu, die Gussfehler zu verbessern. Es wird ausdrücklich berichtet, dass, als Herr von Saburoff die Statue erwarb, an den Brustwarzen noch die aus Silber eingesetzten Kreise, welche die mit dem Torso in einem gegossenen Spitzen der Brustwarzen umgaben, erhalten waren. Sie müssen irgend einmal beim Transport abgefallen und verloren sein, denn sie waren bei der Erwerbung durch die Königlichen Museen nicht mehr vorhanden.

Die erhaltene Höhe der Figur beträgt 1,18. Der Eindruck der Formen ist der eines dreizehn- bis vierzehnjährigen Knaben. Mit diesem Alter stimmen, soweit ich verstehe, die Mafse des Körpers überein, und ich glaube deshalb, dass der Künstler den Knaben, der ihm Akt stand, in der natürlichen Gröfse nachgebildet hat.[1])

Der Knabe hat rechtes Standbein, linkes Spielbein. Die Schulter auf der Seite des Standbeines, also hier die rechte, steht nur wenig tiefer, als die auf der Seite des Spielbeins. In der gewählten Bewegung schiebt sich die rechte Hüfte etwas nach aufsen vor. Der linke Arm ist gesenkt, der rechte ist etwas seitlich vorwärts gebogen. Nach dieser seiner rechten Seite hin wird der Knabe den Kopf leicht vorwärts gebeugt haben. Nach der Art wie die Finger gestellt sind, darf man vermuten, dass beide Hände je einen leichten Gegenstand fassten. Aber welche Gegenstände dies gewesen sein könnten, darauf führt keine erhaltene Spur. Denn die beiden kleinen Löcher auf der Innenfläche der linken Hand sind nichts anderes als vom Meerwasser zerfressene Stellen. Man hat sogar bezweifelt, ob die Hände durchaus irgend etwas gehalten haben müssten und die Möglichkeit offen gelassen, dass sie beide leer waren. Für die linke Hand ist dies vielleicht möglich, aber nicht sehr wahrscheinlich. Die vorgestreckte Haltung der rechten Hand wird sich äufserlich am einfachsten erklären, wenn sie irgend etwas gehalten hat. Aber für das künstlerische Verständnis des Ganzen ist es in diesem Falle gleichgültig, ob und welches Beiwerk eine oder beide Hände gehalten haben, und es würde verlorene und zwecklose Mühe sein, diese Frage in die künstlerische Aufgabe der Ergänzung hineinzuziehen. Der Wortlaut des kaiserlichen Preisausschreibens fordert nur die Herstellung des fehlenden Kopfes.

Während aus der Gesamtanordnung der Figur und aus den noch vorhandenen Teilen des Halses sich die Haltung des verlorenen Kopfes zu ergeben scheint, lässt sich dafür, wie er aussah, aus dem Erhaltungszustand der Statue nichts als eine Äufserlichkeit gewinnen, die bei den allerverschiedensten Kopftypen angebracht werden kann.

Wie die bereits besprochenen Spuren es zeigen, lagen jederseits über den Schultern zwei Lockenenden auf, und zwar waren diese Lockenenden über der rechten Schulter früher von einander geschieden, als auf der anderen Seite. Am Rücken sieht man solche Aufsatzspuren nicht. Hinten war also das Haar in irgend welcher Weise kürzer aufgenommen oder endigend; keinesfalls kann es über die Schnittlinie des Halses, wie sie hinten erhalten ist, herübergereicht haben. Anord-

---

[1]) Die Länge des rechten Fufses ist 0,235, die Torsolänge 0,435. — Der rechte Unterschenkel (Standbein) ist um 2½ cm kürzer als der linke. Selbst wenn der rechte Unterschenkel, wie man mitunter vermutet hat, ein wenig verbogen sein sollte, so reicht dies zur Erklärung der Differenz nicht aus. Auch der linke Fufs ist ½ cm länger als der rechte.

nungen des Haares, welche dieser Voraussetzung entsprechen, kommen in antiken Kunstwerken aus älterer wie aus jüngerer Zeit nicht selten und in mannigfachen Spielarten vor. Ich wähle als Beispiel den beistehend nach einem Gipsabguss im Profil



abgebildeten Kopf einer Bronzestatue in Neapel, weil man hier auch in allen Einzelheiten deutlich sehen kann, wie die Frisur, bei der der Nacken frei bleibt, während jederseits lange Locken sich herabringeln, hergestellt ist. Damit soll natürlich nicht gesagt werden, dass der verlorene Kopf der Saburoffschen Bronze gerade diese Frisur gehabt oder gar überhaupt so oder ähnlich ausgesehen habe. Der Kopf der Neapeler Figur vergegenwärtigt vielmehr eine altertümlichere Kunststufe, er ist steifer und manierierter, weniger frei und natürlich als wir es für den Kopf der Saburoffschen Bronze, so echt griechisch bescheiden und geschlossen seine Züge auch gewesen sein werden, voraussetzen dürfen.

Gerade in dem Berliner Museum drängte sich von Anfang an der Vergleich mit dem altberühmten sogenannten betenden Knaben, dem in der Saburoffschen Bronze »ein Nebenbuhler an die Seite getreten ist«, wie von selbst auf. »Die Saburoffsche Figur« — so äufsert sich Conze — »ist von einer schlichteren Naturwahrheit, besonders auffällig z. B. in den Füfsen, welche am betenden Knaben, mehr einer durch-

gebildeten Schönheitsform entsprechend, kleiner und mit höherem Spann gebildet sind. Aufserdem sind die gesamten Körperformen am betenden Knaben in der gewöhnlich lysippisch genannten Weise im einzelnen mannigfacher modelliert, an der Saburoffschen Figur in einer gewissen Flachheit mehr der altgriechischen Art verwandt.« Die Saburoffsche Figur verhalte sich zum betenden Knaben etwa wie eine italienische Arbeit des XV zu einer des XVI Jahrhunderts.

Ich vervollständige den Vergleich, indem ich vor den Saburoffschen Knaben noch zwei andere Bronzestatuen in die Reihe stelle: die vorhin ihres Kopfes wegen angeführte in Neapel und die unter dem Namen »Idolino« berühmte in Florenz. Die Hilfstafel VI zeigt diese vier Figuren in gleichem Mafsstabe nebeneinander. Aber die kleinen, nach Photographien von Gipsabgüssen hergestellten Abbildungen können nur den Anspruch erheben, der Erinnerung zu dienen, nicht eine ausreichende Anschauung vermitteln.[1])

Die in Neapel befindliche Figur ist im Jahre 1853 in Pompeji in einem Privathause gefunden worden. Sie ist, ohne die Basis, 1,52 hoch und stellt einen leierspielenden Apoll dar. In der rechten Hand hält er das Plektron, die Leier in der linken ist verloren.

Der Idolino ist im Jahre 1530 in Pesaro gefunden worden. Die Höhe der Figur beträgt, ohne die Basis, 1,52. Nicht ein Gott oder Heros steht vor uns, sondern ein menschlicher Knabe. Er hielt vermutlich in der rechten Hand eine Schale, aus der er eine Spende ausgiefsend gedacht scheint.

Über die Auffindung des betenden Knaben ist keine bestimmte Nachricht vorhanden. Er scheint im Jahre 1586 aus Aquileja nach Venedig gekommen zu sein. Von da gelangte er im XVII Jahrhundert nach Paris, wo die beiden fehlenden Arme ergänzt wurden, dann nach Wien, bis er endlich, im Jahre 1747, von Friedrich dem Grofsen angekauft wurde. Die Figur ist, ohne die moderne Basis, von der Sohle des linken Fufses zum Scheitel gemessen, 1,30 hoch. Unsere Abbildung zeigt die Figur ohne die modernen Arme, deren Bewegung den Namen des »betenden Knaben« veranlasst hat.

Von den vier zu einer Reihe zusammengestellten Bronzestatuen macht unzweifelhaft der pompejanische Apoll den altertümlichsten Eindruck — nach Haltung, Proportion, Kopftypus. Dieser Eindruck ist richtig, und es kommt für den gegenwärtigen Zweck die schwierige Frage nicht in Betracht, ob die Statue ein echt altertümliches Werk aus der ersten Hälfte des V Jahrhunderts v. Chr., oder eine später ausgeführte antike Kopie, oder gar eine antike Umbildung eines solchen altertümlichen Werkes ist. Mit dem strengen, unbelebten Kopftypus, mit den mächtigen Schultern und der ganzen breiten massigen Anlage des kraftvollen Oberkörpers steht die zum Teil weiche und elegante Durchführung der Einzelformen im Gegensatz. Man glaubt einen etwa siebzehn bis achtzehn Jahre alten, körperlich sehr stark entwickelten Jüngling vor sich zu sehen. Aber die Gesamthöhe ist geringer als es bei diesem Alter durchschnittlich der Fall zu sein pflegt. Dies hat seinen Grund darin, dass die Beine im Verhältnis zum Oberkörper kurz erscheinen.

[1]) Der pompejanische Apoll ist mehrmals abgebildet, zuletzt wohl auf der mit Hilfe einer Photographie ausgeführten Radierung von L. Otto vor den »Bonner Studien« (Berlin 1890). Die letzte ausführliche Besprechung ist von Wolters, Jahrbuch des Archäologischen Instituts 1896 S. 1—10 (mit Abbildung im Text S. 2). — Der Idolino ist abgebildet im XLIX. Winckelmanns-Programm der Berliner Archäologischen Gesellschaft vom Jahre 1889. — Sowohl vom pompejanischen Apoll als vom Idolino sind Abgüsse im Berliner Museum.

Einheitlicher, von vollendeter Harmonie ist die Wirkung des Idolino. Keine bewusste Anlehnung an ältere oder gleichzeitige Werke anderer Meister, kein hinter dem lebendigen Vorbild auftauchendes totes Bild hat den Künstler gestört, als er den schlanken schönen Knaben, der vor ihm stand, in enthusiastischer Bewunderung nachbildete, so rein und schlicht, so treu und wahr, als er es mit der ganzen Anspannung alles Wollens und Könnens nur immer vermochte. Mit dieser schlichten, einfachen Naturwahrheit stimmt es gut zusammen, dass die Gesamthöhe wie die Einzelmafse dem Wuchs eines etwa fünfzehnjährigen Knaben entsprechen, den wir nach dem Charakter der Formen vor uns zu sehen glauben. Mit ganzer Sicherheit die Entstehung des Idolino einem bestimmten Jahre zuzuweisen, ist nicht möglich. Aber es ist kein Zweifel, dass er in die Epoche gehört, deren Charakter für uns am deutlichsten durch die Parthenonskulpturen bezeichnet ist. Wiederum unter diesen steht er dem Parthenonfries am nächsten.

An den Idolino schliefst sich als nahe verwandt an, aber etwas weniger kraftvoll und herb, die Saburoffsche Bronze. Erst weit später, durch einen beträchtlichen Zeitabschnitt getrennt, folgt der betende Knabe.

Bei den beiden mittleren, unter einander am nächsten verwandten der vier in eine Reihe zusammengestellten Statuen, dem Idolino und dem Saburoffschen Knaben, entsprechen die Gesamthöhe wie die Einzelmafse und die ganze Formgebung den dargestellten Altersstufen. Bei der ersten Statue der Reihe, dem pompejanischen Apoll, ist der Zweifel berechtigt, ob dies durchaus der Fall sei. Bei der letzten Gestalt der Reihe, dem betenden Knaben, wird sich das Lebensalter überhaupt schwerlich genau angeben lassen. Im Wuchs, in Proportionen und Formen ist ein Schönheitsideal erstrebt, das in dem vollen Reiz früher Jugend erscheinen soll, aber mit einer bestimmten Altersstufe nicht genau übereinkommt, sondern davon losgelöst ist. Es ist dies eine Eigentümlichkeit, die sich an Werken der jüngeren griechischen Kunst mehrfach beobachten lässt. Wenn der Idolino etwa um die Mitte des V Jahrhunderts v. Chr. oder nicht lange danach entstanden ist, so wird der Saburoffsche Knabe zwar später, vermutlich gegen den Schluss desselben Jahrhunderts, keinesfalls aber später als um das Jahr 400 v. Chr. anzusetzen sein. Er gehört noch in die Epoche, in welcher der für uns durch die Parthenonskulpturen am eindringlichsten ausgesprochene künstlerische Sinn mächtig ist. Für den Ansatz des betenden Knaben ist der Spielraum gröfser. Er kann nicht wohl vor das Jahr 300 v. Chr. fallen — man hat ihn sogar noch hundert Jahre weiter herabrücken wollen.

Unmöglich kann demnach der verlorene Kopf des Saburoffschen Knaben freier gewesen sein als der des betenden Knaben. Er muss vielmehr in seinen Formen zwischen dem betenden Knaben und dem Idolino gestanden haben und dem Idolino weit näher verwandt gewesen sein als jenem.

Echt griechische Werke überraschen immer durch die völlige Einheitlichkeit der Erscheinung, aus der nichts Einzelnes herausfällt oder sich vordrängt. Kein Teil des Ganzen, auch nicht der Kopf, ist bevorzugt, sondern alles auf den gleichen Grad der Durchführung gebracht, so sehr, dass — ebenso wie bei manchen Schöpfungen des Michelangelo — die Köpfe oft auf ein minderes Mafs herabgestimmt erscheinen, als es der moderne Beschauer erwartet. Auch wo die Gesichter sehr ausdrucksvoll aussehen, ist dies zumeist nicht sowohl durch einzelne starke Züge, als vielmehr hauptsächlich durch die Haltung der Köpfe erreicht, in der sich die Bewegung der ganzen Gestalt vollendet und zusammenschliefst. Bei Werken des fünften Jahrhunderts, also des Zeitraums, dem der Saburoffsche Knabe angehört, erscheinen die Köpfe,

vereinzelt betrachtet, oft ganz ausdruckslos und selbst im Zusammenhang der ganzen Gestalt überaus schlicht und bescheiden, ohne jede Spur von Erregung, fast so, als ob Geist und Empfindung wie in stillem Halbschlummer verschlossen ruhten.

Es ist der Versuch gewagt worden, für die Saburoffsche Bronze eine mythologische Deutung, die als Apoll, wahrscheinlich zu machen. Wenn die kunstgeschichtliche Auffassung, die ich zu begründen und durch die Zusammenstellung mit drei anderen charakteristischen Bronzestatuen zu veranschaulichen suchte, richtig ist, so kann jene Vermutung nicht bestehen. Sie ging davon aus, dass wir in der jüngeren griechischen Kunst sehr häufig Dionysos und Apoll mit den langen Seitenlocken sehen, die nach den deutlichen Spuren auch die Saburoffsche Bronze gehabt haben muss, und sie zog nach dem Eindruck der Formen Apoll vor. Indes ist nicht nachzuweisen und nicht anzunehmen, dass diese Haartracht, die aus der älteren Sitte des täglichen Lebens auch auf die jüngere Kunst herabgeerbt ist, von den Bildhauern ausschliefslich für diese beiden Götter vorbehalten worden sei. Dagegen aber entscheidet das Lebensalter des dargestellten Knaben. Nicht im V Jahrhundert, sondern — soviel wir wissen und vermuten können — erst im IV Jahrhundert, durch Praxiteles, ist in Einzelstatuen Apoll in knabenhaften Formen verkörpert worden. Wir haben keinen Anlass, in der Saburoffschen Bronze etwas anderes zu suchen als einen sterblichen Knaben, und es ist unmöglich und unnötig, eine genauere Deutung zu versuchen. Denn wen immer von menschlichem oder göttlichem Stamme diese wundervolle Figur vor Augen stellen sollte, der Kopf, um dessen Ergänzung in unserer Phantasie es sich handelt, kann nicht einen ein für allemal überlieferten sogenannten Idealtypus wiederholt haben, sondern der Künstler hatte ihn der wahren und lebendigen Natur so genau nachgebildet, wie die ganze übrige Gestalt.



Gedruckt in der Reichsdruckerei.

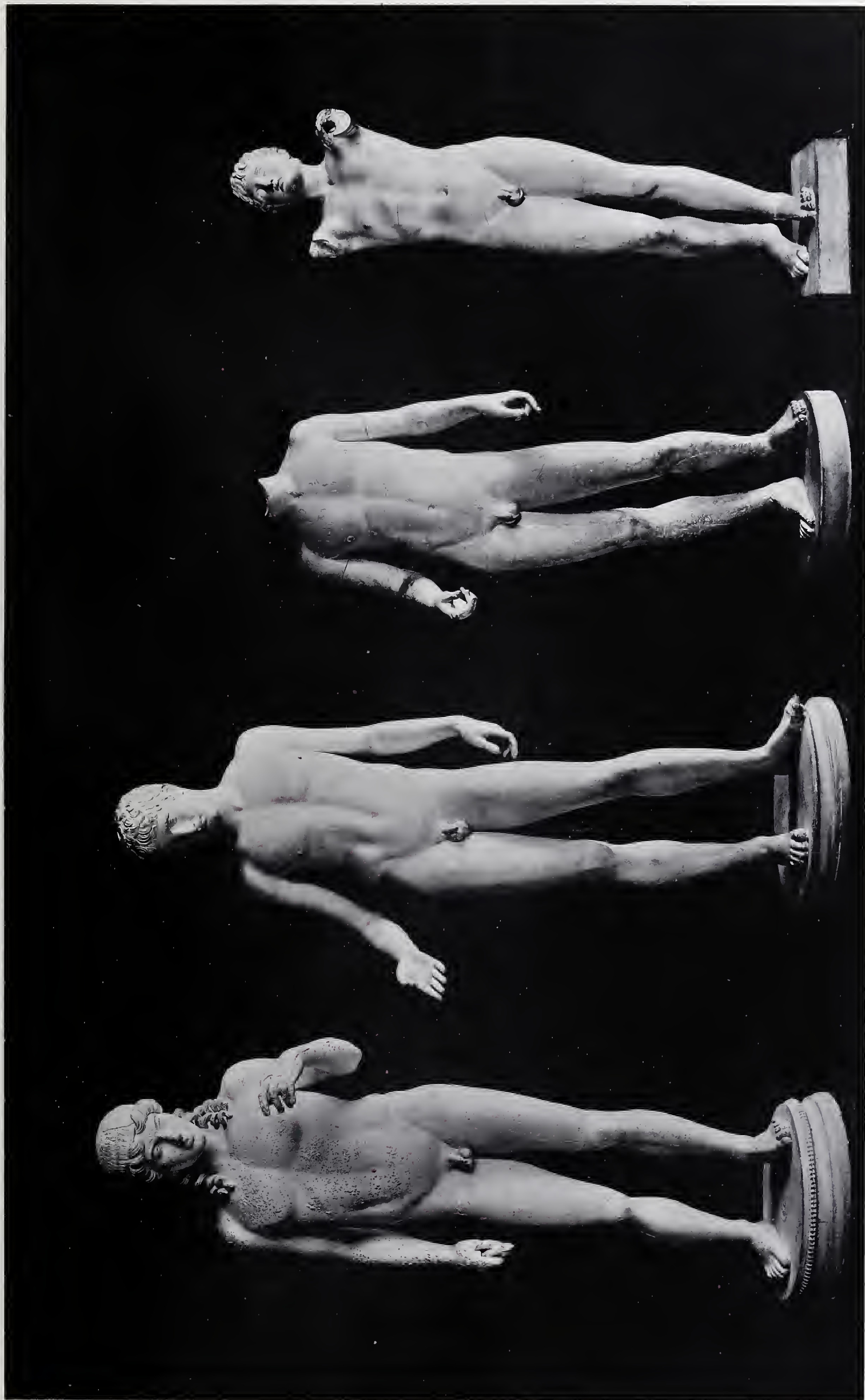












AMTLICHE BERICHTE

AUS DEN

KÖNIGLICHEN

KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH
ZUM PREISE VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG

I. KÖNIGLICHE MUSEEN

1. April — 30. Juni 1897

Durch den Staatshaushaltsetat für das Jahr 1897/98 sind die Mittel bereit gestellt worden, um die seit Jahren erstrebte Erweiterung der Königlichen Museen einzuleiten. Geplant ist ein Gebäude zur Aufstellung der pergamenischen Funde, welches zwischen der Nationalgalerie und der Stadtbahn seine Stelle finden wird, und ein zweites jenseits der Stadtbahn, welches die Königliche Gemäldegalerie, die Sammlung der Skulpturen der christlichen Epoche und das Kupferstichkabinet aufnehmen soll. Dieser letztere Bau wird auf Befehl Seiner Majestät des Kaisers im Hinblick auf das besonders warme Interesse, welches Allerhöchstsein Herr Vater dem Plane einer Vereinigung dieser Sammlungen zugewendet hat, den Namen des Kaiser Friedrich-Museums tragen; seinem Eingang gegenüber auf der Spitze der Museumsinsel soll das Reiterdenkmal des verewigten Monarchen seine Stelle finden.

Während so die Erfüllung eines seit Jahrzehnten mit wachsender Stärke hervorgetretenen Bedürfnisses gesichert erscheint, hat zugleich ein schon längere Zeit für diese Pläne thätiger Verein, durch die unter dem 18. Juni d. J. erfolgte Allerhöchste Verleihung der Rechte einer juristischen Person seine endgültige Konstituierung erhalten. Der »Kaiser Friedrich-Museums-Verein«, dem Seine Majestät der Kaiser und König die Gnade gehabt haben, als Mitglied beizutreten, hat sich die Aufgabe gestellt, die in dem Kaiser Friedrich-Museum zu vereinigenden Sammlungen der Gemälde und der Bildwerke des Mittelalters und der Renaissance zu fördern. Dieser Zweck soll erreicht werden durch Ankauf wertvoller Kunstwerke, welche für bestimmte Zeit zur Verfügung der Museumsverwaltung gehalten werden und durch Zuwendungen geeigneter Kunstwerke an die Königlichen Museen. An der Spitze des Vereins stehen Graf Dönhoff-Friedrichstein als Vorsitzender, Herr Karl von der Heydt als Kassierer, Herr V. Weisbach als Schriftführer, die Herren Geheimer Legationsrat von Dirksen, Fr. von Mendelssohn und Dr. Fr. Harck als deren Stellvertreter, sowie die Herren Geheimer Regierungsrat Bode, Professor Passini und James Simon als weitere Mitglieder des Vorstandes. Die Verwaltung der Königlichen Museen begrüfst mit Dank und Freude die Thätigkeit des Vereins als ein ermutigendes Zeichen verständnisvoller Teilnahme an den Aufgaben, denen sie zu dienen hat, und darf hoffen, die thatkräftige Hilfe, die ihr schon wiederholt zum grofsen Segen der Königlichen Sammlungen durch den Verein zu teil geworden ist, bei ihm auch für die Folge in reichem Mafse zu finden.

Unter dem 16. Juni d. J. haben Seine Majestät der Kaiser und König geruht, der General-Verwaltung der Königlichen Museen die Allerhöchste Genehmigung zur Annahme eines

Legates von Einhunderttausend Mark zu erteilen, welches der zu Abbazia am 2. März 1897 verstorbene Dr. med. Oskar Hermann Deibel zur Erwerbung von Skulpturen für die Königlichen Museen bestimmt hat. Der Verewigte, welcher den Königlichen Sammlungen schon früher durch dankenswerte Zuwendungen seine Teilnahme bezeigt hat, ordnet in seinem Testamente an, dass der genannte Betrag zur Erwerbung von einem oder mehreren Kunstwerken und zwar von Skulpturen ägyptischer, assyrischer, griechischer, etruskischer oder römischer Provenienz verwendet werden solle. Die Königlichen Museen erkennen mit warmem Danke die hochherzige Gesinnung, von welcher diese schöne Zuwendung eingegeben ist, und werden das Andenken des verewigten Stifters für immer in Ehren halten.

A. GEMÄLDE-GALERIE

Die Gemälde-Galerie hat ein paar hervorragende Erwerbungen des verflossenen Vierteljahrs zu verzeichnen.

Abgeschlossen wurde der Ankauf eines, schon seit drei Jahren unserer Sammlung gesicherten Gemäldes, des Profilbildnisses eines jungen Mädchens, das aus der Galerie des Lord Ashburnham als ein Werk des PIERO DELLA FRANCESCA erworben, bis jetzt unter diesem Meisternamen auch bei uns ausgestellt war. Die eingehende Würdigung dieses aus der Mitte des XV Jahrhunderts stammenden Meisterwerkes der italienischen Malerei und der Nachweis, dass es nicht von PIERO, sondern von dessen Lehrer und Mitarbeiter DOMENICO VENEZIANO herrührt, findet sich in dem Hefte des Jahrbuchs der Königlich Preufsischen Kunstsammlungen, das mit diesem Berichte zusammen zur Ausgabe gelangt.

An derselben Stelle wird auch die Bedeutung der neuesten Erwerbung eingehend gewürdigt werden, des durch das Eingreifen des Kaiser Friedrich-Museums-Vereins auf der Nachlassversteigerung des Sir John E. Millais unserer Sammlung gesicherten und seither durch die Gnade Sr. Majestät aus dem Allerhöchsten Dispositionsfonds erworbenen Männerbildnisses von HANS HOLBEIN D. J. Wenn auch an malerischer Wirkung und an räumlichem Umfang dem unvergleichlichen Bildnisse des Gisze nicht gewachsen, übertrifft das neu erworbene Portrait durch die konzentrierte Wirkung der Persönlichkeit und die Einfachheit der angewandten Mittel sowohl den »Gisze«, wie die beiden kleineren, mit der Suermondtschen Sammlung in unsere Galerie gekommenen Bilder des jüngeren HOLBEIN.

Durch Überweisung zu dauernder Aufstellung seitens des Kaiser Friedrich-Museums-Vereins sind folgende Gemälde in die Galerie eingereiht worden:

1. Bildnis eines alten Mannes von HANS MEMLING (besprochen im Jahrb. d. K. Preufs. Kunstsamml. XVII S. 3).
2. Studienkopf eines jungen Juden von REMBRANDT (abgebildet im Jahrb. d. K. Preufs. Kunstsamml. XVIII S. 59).

BODE

B. SAMMLUNG DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE

I. ANTIKE SKULPTUREN

Im Kunsthandel ist für die Sammlung der Originale die Grabstele eines Mädchens (Fr.-W. 241) erworben worden. Als Geschenk überwiesen Freiherr Dr. Hiller von Gärtringen eine Inschrift aus Rhodos, Herr von Kühlmann Bruchstücke eines spätgriechischen Sarkophags. In die Sammlung der Abgüsse gelangten durch Ankauf der Abguss des Torso einer Tänzerin im Louvre, durch Tausch der Abguss eines griechischen Grabsteins in Sofia, als Schenkung von seiten des Herrn Jacobsen in Kopenhagen der Abguss eines überlebensgrofsen Kopfes der Athena.

KEKULE VON STRADONITZ

II. BILDWERKE DER CHRISTLICHEN EPOCHE

Als Geschenk des Herrn James Simon erhielt die Abteilung der Bronzebildwerke ein sehr wertvolles Stück in dem Modell einer nackten männlichen Standfigur von ANTONIO

DEL POLLAIUOLO. Die herbe Behandlung, die scharfe Betonung des Anatomischen, namentlich der Muskulatur, die Übereinstimmung der Formenbehandlung, besonders der Kopfbildung mit derjenigen in der einzigen beglaubigten Bronzegruppe des Meisters, die das Museo nazionale in Florenz besitzt, läſst die Autorbestimmung zweifellos erscheinen. In der sicheren Haltung und der energischen Formengebung ist das in Blei gegossene Modell ein kleines Meisterwerk, das der Künstler eigenhändig an einzelnen Stellen mit dem Messer nachgearbeitet hat, ohne es ganz zu vollenden. Trotz des ältlichen und hässlichen Gesichtsschnittes scheint Paris dargestellt zu sein, der in der linken Hand den Apfel hält, in der zur Schulter erhobenen Rechten aber einen — jetzt abgebrochenen — Stab, den wir uns kurz und oben gebogen wohl vorzustellen haben, wie ihn die Hirten häufig auf antiken Darstellungen tragen. In der Figur einen Herkules und dann in dem abgebrochenen Attribute eine Keule zu sehen, geht um so weniger an, als die steil neben dem Kopfe emporragende Keule einen recht geschmacklosen Abschluss ergeben hätte. Unser Bleiguss ist neben der Bronze des mit Antäus ringenden Herkules die einzige Statuette, die zweifellos von ANTONIO DEL POLLAIUOLO herrührt.

Die Bronzeabteilung hat auſserdem in dem verflossenen Vierteljahre zwei nicht minder bedeutende Stücke erworben, indem sie von dem Kaiser Friedrich-Museums-Verein übernahm die Statuetten des sogenannten Gladiators von BERTOLDO und eines sich kasteienden Hieronymus. Die Bronze BERTOLDOS ist in einem, diesem Meister gewidmeten Aufsatze im Jahrb. d. K. Preuſs. Kunstsammi. XVI S. 143 ff. ausführlich besprochen worden; in dem zweiten Werke lernen wir einen, dem BELLANO nahe stehenden Paduaner Bronzebildner kennen, der sich durch sorgfältige Durchführung des Nackten bei kräftiger, voller Formengebung auszeichnet. Von diesem Meister konnte bisher freilich nur noch ein kleineres Werk, ein Hochrelief, wieder der hl. Hieronymus, im Czartorisky-Museum zu Krakau nachgewiesen werden.

Durch Überweisung zu dauernder Aufstellung seitens des Kaiser Friedrich-Museums-Vereins sind die folgenden Bildwerke in die Abteilung eingereiht worden:

1. die Statue eines französischen Königs, wahrscheinlich von dem Portal der Kathedrale zu Rouen, eine Arbeit des XIII Jahrhunderts;
2. ein glasiertes Thonrelief der Maria mit dem Kinde in Halbfigur von LUCA DELLA ROBBIA, aus einer englischen Privatsammlung stammend;
3. ein weiſs getöntes, teilweise vergoldetes, kleines rundes Stuckrelief, Maria mit dem Kinde auf blumiger Wiese, von zwei Engeln verehrt, von einem Nachfolger DONATELLOS um 1440.

BODE

C. ANTIQUARIUM

Folgende Stücke wurden erworben:

Für die Vasensammlung

Vier Fragmente korinthischer Pinakes, von denen zwei an bereits hier befindliche Bruchstücke anpassen, eine Schüssel im Dipylonstil.

Eine attische Lekythos mit polychromer Malerei auf weiſsem Grund.

Ein Aryballos mit der Darstellung eines Negers und eines Bogenschützen.

Ein Napf mit schwarzfiguriger Darstellung eines Komos, im Stil der Kabirionvasen.

Eine rotfigurige Fischschüssel aus Tanagra.

Für die Terrakottensammlung

Zwei altertümliche attische Protomen mit gut erhaltener Bemalung.

Eine weibliche Figur in korinthischem Stil.

Für die Sammlung der Bronzen

Die durch Feinheit des Motivs und der Durchführung ausgezeichnete kleine Figur eines langbekleideten Mädchens, das eine Taube auf der rechten Hand hält, aus Thessalien.

Für die Sammlung der Goldsachen

Ein mit blauem Email verziertes Schmuckstück aus Cypern (Gegenstück zu dem bei Chipiez III S. 817 Nr. 570 abgebildeten Ring).

Zu dem im vorigen Bericht erwähnten grofsen Bronzekessel aus Sicilien sind als von derselben Fundstelle herrührend eine Anzahl kleiner Gefäfse aus Thon und Alabaster, Bruchstücke einer Silberschale und von Ringen aus Silber und Teile eines Gerätes aus Bronze eingegangen.

Herr Geh. Rath Diels überwies als Geschenk sieben Modelle antiker und moderner Thürschlösser.

I. A.:
KEKULE VON STRADONITZ

D. MÜNZKABINET

Die Sammlung erwarb 911 Stück, 6 Gold-, 799 Silber- und 92 Kupfermünzen, 14 aus anderen Metallen. Geschenke erhielt die Sammlung von den Herren Regierungsrath Friedensburg in Berlin, Adolf Hess' Nachfolger in Frankfurt a. M., C. Mertens in Berlin, Professor Dr. Moritz in Kairo (3 Münzen des Mahdi, Kalifen Abdullah), vom Altmärkischen Museum in Stendal, von den Herren Rittergutsbesitzer v. Ubisch in Chamionza (Posen) und A. Weyl in Berlin. — Unter den Ankäufen sind hervorzuheben ein herrliches Tetradrachmon von Seleucus I von Syrien, mit Pferdekopf und Elefant, bisher nur in einem einzigen Exemplar in Paris bekannt, drei münzartige Schmuckstücke aus der Merowingerzeit (ein goldenes und zwei silberne), ein Denar des Königs Olaf Hunger von Dänemark und eine gröfsere Anzahl (etwa 60 Stück) mittelalterlicher Siegelstempel, zum Teil von grofser Schönheit, darunter ein goldener Siegelring aus der Merowingerzeit.

V. SALLET

E. KUPFERSTICHKABINET

Von den Erwerbungen des letzten Quartals sind die folgenden hervorzuheben:

A. KUPFERSTICHE

Meister E. S. Die Geburt Christi. B. 12.
DERSELBE. Der hl. Sebastian. B. 76.
DERSELBE. Der hl. Sebastian. B. 77.
DERSELBE. Das Bankett. B. 90.
DERSELBE. Der hl. Michael. P. 168.
DERSELBE. Die hl. Veronika.
MODESTINUS ECCART. Der Zeitungsleser mit der Katze. Schabkunst.
LUCAS VORSTERMAN D. Ä. Nicolas Fabrice de Peiresc. Nach A. van Dyck. Wibiral 89. I. Zustand.
DERSELBE. Wolfgang Wilhelm, Pfalzgraf bei Rhein. Nach A. van Dyck. W. 102. I. Zustand.
PAUL PONTIUS. Franz Thomas von Savoyen. Nach A. van Dyck. W. 63. I. Zustand.
PEETER CLOUET. Henry Riche, Graf von Holland. Nach A. van Dyck. W. 102. I. Zustand.
PEETER DE JODE D. J. Erycius Puteanus. Nach A. van Dyck. W. 36. I. Zustand.
ROBERT VAN VOERST. Robert van Voerst. Nach A. van Dyck. W. 73. II. Zustand.
WALLERANT VAILLANT. Selbstbildnis. Wessely 2. III. Zustand. — Der Maler Metzu (fehlt bei W.). — Schlafender Amor. W. 108. Gegens. Copie. — Junger Mann mit Zeichenstift. W. 138. — Der Liebesbrief. W. 189. — Junge rauchende Holländerin. W. 227. Schabkunstblätter.
M. SWEERTS. Der Raucher. B. 2. I.
FRANCESCO BARTOLOZZI. Mrs. Allegranti. — Lord Burghersh. — Cäcilia. — Mrs. Crouch. — Marie Christine, Erzherzogin von Österreich, Herzogin von Sachsen-Teschen (Ätzdruck v. a. Schr. und Druck v. d. Schr.). — Die Herzogin von Devonshire. — Lady Duncannon. — Mr. Philip Yorke. — Das Liebesopfer. — Der Frühling. — Sappho mit Amor kosend. Punktiermanier.
CARLO ANTONIO PORPORATI. Le Coucher.
ROBERT NANTEUIL. Guillaume de Lamoignon. R. D. 121. I.
JOHANN GEORG WILLE. Philippe de la Motte-Houdancourt. Le Bl. 117. I.
PIERRE MICHEL ALIX. Zwei Blatt aus der Folge der Hamburger Kostüme: Der Fleischer, und das Milchmädchen. Farbendrucke v. d. Schr.
ROBERT ELSTRACKE. Ludwig IV von Frankreich.
JOHN SMITH. Königin Anna von England. Wessely 11. — Isaac Beckett. W. 19. — Lady Brownlow. W. 28. — Königin Charlotte von England. W. 48. II. — Robert

Cecil. W. 53. — Lady Mary Douglas. W. 85. — John, Earl of Exeter. W. 89. — Frederick, Prince of Wales. W. 94. — Richard Gipps. W. 114. — William, Duke of Gloucester. W. 118. — Christopher Rawlinson. W. 212. — Peter Roestraten. W. 216. — Robert, Earl of Roxbourgh. W. 217. — Thomas Smith. W. 234. — Willem van de Velde. W. 259. — Die heilige Familie. W. 321. — Drei Amoretten mit einem Vogel. W. 356. — Vier spielende Amoretten. W. 357. — Gratitude. W. 394. — Widmungstitel einer Sonate. W. 395. — Die beiden Schwestern. W. 421. — Wasservögel von einem Hunde geschreckt. W. 468. — Wasservögel in einem Flusse. W. 469. — Beichtende Dame. W. 452. — Mönch eine Frau geifselnd. W. 454. — Liebespaar. W. 460. — Mädchen vor dem Spiegel. W. 462. — Der Kampf um die Hose. W. 464. — Maurice Quentin de la Tour. W. 466. Schabkunstblätter.

WILLIAM DICKINSON. Lydia. Schabkunst.

JOHN RAPHAEL SMITH. Love in her eye. Schabkunst.

WILLIAM PETHER. Rauchender Mann. Schabkunst.

VALENTIN GREEN. Eleanor Gwynn. S. 60. Schabkunst.

RICHARD EARLOM. Christus und Johannes als Kinder. W. 70. Schabkunst.

DERSELBE. Der jugendliche Johannes schlafend. W. 77. Schabkunst.

RICHARD HOUSTON. Die fünf Sinne. 5 Bl. Schabkunst.

D. C. READ. Etchings.

B. HOLZSCHNITTE

Deutsche Schule, XV Jahrhundert. Die heilige Dreieinigkeit. Schrotblatt.

HANS RUDOLF MANUEL DEUTSCH. Die Schlacht bei Sempach. Holzschnitt in 6 Bl.

Französische (?) Schule um 1500. Christus aus dem Grabe auferstanden (eingeklebt in einem eisenbeschlagenen Holzkasten).

Französische Schule, XVI Jahrhundert. Figure du Preux Ezechias.

C. BÜCHER MIT HOLZSCHNITTEN

KONRAD VON MEGENBERG. Das pu͡ch der natur. Augspurg, Hanns Bämler, 1475. 8°.

Resolutorium dubiorum circa celebrationem missarum occurentium: per ... Johannem de Lapide. Liptzck 1497. 8°.

Dat boek des heylligen Ewangely Profecien vn̄ Episteln ... Lübeck 1506. Fol.

Breviarium secundum ritum alme ecclesiae Arosiensis. Basilee per magistrum Jacobum de phortzheim 1513. 8°.

THOMAS MURNER. Schelmenzunfft. Augspurg, S. Otmar, 1513. Mit Holzschnitten von HANS BURGKMAIR. 8°.

ALBRECHT VON EYBE. Ob ainem sey zu nemen ain Eelich weib. Augspurg, S. Otmar, 1517. 4°.

Das alte Testament, deutsch. Basel, Adam Petri, 1523—1525 (3 Bände). — Das Neuw Testament. Basel, Adam Petri, 1523. Mit Holzschnitten von HANS HOLBEIN und URS GRAF. Fol.

Das naw Testament. Dreszden 1527. Mit Holzschnitten des Meisters G. L. (Pass. IV pag. 60). Fol.

Von den losen Füchsen dieser Welt ... Franckfort, Herman Gylfferich, jm jar 46 (1546). 4°.

NICOLAUS GALLUS. Catechismus Predigweise gestelt, für die Kirche zu Regenspurg ... 1554. Mit Holzschnitten von MICHAEL OSTENDORFER (Pass. III pag. 313 Nr. 16—40). 4°.

Sermones sancti Bernardini de Senis ordinis fratrum minorum de euangelio eterno. ... per Nicolaum Kesler Basilee impresse. s. a. (Hain 2828). Fol.

Opusculum de Vaticiniis Sibillarum. Impressum Oppenheim. s. a. 4°.

JOHANNES PAULI. Das Buch Schimpff vnnd Ernst genant. s. l. e. a. 8°.

Officium ordinariū beate Marie uirginis. Impressum Venetiis per Gregorium de Gregoriis 1512. 12°. Auf Pergament gedruckt.

Symphorianus Champerius. Liber de quadruplici vita ... Lugduni 1507. 8°.

Horae in Landem beatissimę virginis Marię ad vsum Romanum. Apud Oliueriū Mallardū Sub signo vasis Effracti 1541 (Paris). 8°. Auf Pergament gedruckt.

Thesoro de la passion sacratissima de nuestro redemptor. Saragoça 1494. 8°.

D. BÜCHER MIT KUPFERSTICHEN

JOANNE LADMIRAL. Jcon Membranae Vasculosae. Amstelodami, Lugduni Bata-

vorum 1738. 4°. Mit einem Farbenstich.

Observations sur l'histoire naturelle . . . Avec des planches imprimées en couleur. 3 Bände. Paris 1752, 1753 und 1755. 4°. Mit Farbenstichen von GAUTIER.

Les Muses. Collection d'Estampes gravées en couleur . . . Paris, Gamble et Didot, 1789. Fol. Mit Farbenstichen.

ABBÉ DE LILLE. The Gardens, A Poem. Translated from the french . . . By Mrs. Montolieu. The second Edition. London 1805. 8°. Mit Kupferstichen von FRANCESCO BARTOLOZZI.

E. ZEICHNUNGEN

Deutsche Schule, Ende des XIV Jahrhunderts. Ein Alphabet aus grotesken menschlichen Figuren, Tieren und Ornamenten gebildet, in Feder- und Tuschezeichnung auf vier Pergamentstreifen sorgfältig ausgeführt, die Buchstaben je ungefähr 15 cm hoch. In der Art der Komposition ist dieses Groteskenalphabet verwandt den späteren in Kupferstich und Holzschnitt ausgeführten Alphabeten deutschen Ursprungs aus dem XV Jahrhundert, dem Alphabet des sogenannten Meisters mit den Bandrollen, dem des Meisters E. S. von 1466 und dem Holzschnittalphabet mit der Jahreszahl 1464, von dem das Basler Museum und das Britische Museum Exemplare besitzen. Aus der ehemaligen Sammlung Felix in Leipzig.

ALBRECHT DÜRER. Ein alter bärtiger Mann zu Pferde mit einer turbanartigen Kopfbedeckung, neben ihm ein Landsknecht einherschreitend. Freie Federzeichnung auf Papier, aus der Zeit der frühen Thätigkeit Dürers in Nürnberg, etwa um 1495 (s. Jahrbuch d. K. Preufs. Kunstsamml. 1897 Heft II/III). Eine befriedigende Deutung des Gegenstandes der Darstellung konnte noch nicht gefunden werden. 260 mm hoch, 197 mm breit.

Deutsche Schule 1512. Kreuzabnahme, weifsgehöhte Federzeichnung auf rotbraun grundiertem Papier. 214/160.

Meister H. F. 1516. Zug von fünf Landsknechten. Federzeichnung. 148/204.

JÖRG BREW. Sechs Blatt Monatsdarstellungen. Sorgfältige Federzeichnungen. Auf der Darstellung zum Monat November ist das Monogramm des Künstlers. Rund. Dm. 235—237.

ALBRECHT ALTDORFER. Lukretia. Weifsgehöhte Federzeichnung auf braun grundiertem Papier. 199/155.

Niederländische Schule um 1500. Maria das Kind anbetend. Federzeichnung. 399/286.

Niederländische Schule 1507. Die Königin von Saba vor Salomon knieend. Federzeichnung. Rund. Dm. 229.

CHARLES-NICOLAS COCHIN. Le Fou qui vend la sagesse. Bleistiftzeichnung. 298/225.

F. PHOTOGRAPHIEN

ROGIER VAN DER WEYDEN. Jüngstes Gericht. Gemälde im Hospital zu Beaune. 41 Bl.

G. REPRODUKTIONSWERK

The Kalender of Shepherdes. The edition of Paris 1503 in phot. facsimile . . . London 1892. 8°.

Werke neuerer Kunst

A. RADIERUNGEN

ALBERT KRÜGER. Die singenden Engel nach VAN EYCK. Flügel des Genter Altars. 1. Probedruck (Geschenk des Kupferstechers).

F. BUHOT. Matinée d'hiver.

GOENEUTTE. La Bergerie.

HELLEU. Schlafendes Mädchen im Bett. — Lesendes Mädchen. — Sitzende Dame. — Stehendes Kind im Hut. — Schlafende Dame auf dem Sofa.

LEPÉRE. Le mat de cocagne. — Une station d'omnibus. — Village. — La vallée de l'Oise. — Ouvriers en pierre.

MAURIN. La Nuit. Farbenstich.

FÉLICIEN ROPS. Ex libris. — Le Bassoniste. — Feuille de vigne.

CHARLES MÉRYON. San Francisco. 1856.

B. HOLZSCHNITTE

LEPÉRE. Centaure. — Nymphe au bain. — Le repos, Clairobscur. — Coupeurs de bouts de cigars, Clairobscur. — Retour du bois. — Le gouter, Farbenholzschnitt.

F. VALLOTTON. L'enterrement. — Le mauvais pas. — La charge. — L'éxécution. — Le suicide. — L'anarchiste. — La paresse. — L'alerte. — Les petites filles. — Le coup de vent. — Scène au café. — Ibsen.

C. LITHOGRAPHIE

ALEXANDRE LUNOIS. Le menuet.

D. BÜCHER MIT HOLZSCHNITTEN

Le morte d'Arthur ... embellished with many original designs by Aubrey Beardsley. 1893. 4°.

The Works of Geoffrey Chaucer, edited by F. S. Ellis. Kelmscott Press 1896. Mit Holzschnitten von W. H. HOOPER nach Zeichnungen von BURNE-JONES. Fol.

E. BUCH MIT LITHOGRAPHIEN

YVETTE GUILBERT. Texte de Gustave Geffroy orné par H. de Toulouse-Lautrec. Paris 1894. Fol.

F. REPRODUKTIONSWERKE

MAX KLINGER. Radierungen, Zeichnungen, Bilder ... in Nachbildung. Text von Fr. H. Meifsner. München 1897. Fol. Geschenk von Herrn Fr. H. Meifsner in Berlin.

JOSEPH SATTLER. Durcheinander. Berlin 1897. 4°.

LIPPMANN

F. ÄGYPTISCHE ABTEILUNG

Geschenke gingen uns zu von den Herren Dr. von Bissing, Dr. Reinhardt und Rickmers.

Der Vermittelung der Herren Regierungs-Baumeister Borchardt, Dr. Reinhardt und Dr. Karl Schmidt verdankt unsere ägyptische Sammlung sehr wesentliche Bereicherungen. Wir erwarben unter anderm:

Aus den sogenannten »vorgeschichtlichen Gräbern« Ägyptens

Auswahl von Steingefäfsen, zum Teil von vortrefflicher Arbeit, dabei ein kleines Gefäfs in goldener Fassung und eine Schale in Gestalt eines Tierschenkels.

Irdener Topf mit Bildern von Schiffen und grofser Napf.

Steinplatte mit Darstellung einer geringelten Schlange, zu einem Spiel gehörig. (Geschenk des Herrn Dr. von Bissing.)

Kastagnetten und Schmuckstücke aus Knochen.

Aus dem »alten Reiche« (etwa 2800 bis 2500 v. Chr.)

Sehr altertümliches Relief aus einem Grabe. Der Tote, Namens Setu, und seine Frau beim Mahle, neben ihnen die Kinder und die Dienerschaft, dabei die Amme mit dem Säugling.

Bruchstück eines Grabreliefs, das etwa eine Jagd in den Sümpfen darstellt: ein Nilpferd, das ein Krokodil mit dem Rachen gepackt hat.

22 Thonkrüge aus Theben mit Aufschriften, die den Besitzer und den Inhalt des Gefäfses angeben.

Bruchstücke von Papyrus geschäftlichen Inhalts aus der Zeit des Königs Pepi, darunter ein vollständiger Brief.

Aus dem »mittleren Reiche« (etwa 2200 bis 1800 v. Chr.)

Aus dem Grabe eines Henui, aus Gebelen in Oberägypten, der Sarg, die Mumienmaske und die sämtlichen Beigaben: Modell eines Speichers, in dessen Hof gekocht und gebraut wird, Modelle zweier Schiffe, Figuren von Dienerinnen, Bogen und Pfeile, Räuchergefäfse, Töpfe u. a. m. Auf dem Sarge ungewöhnliche Darstellungen, u. a. der letzte Abschied der Frauen und der Tochter des Toten von der Leiche. Das Ganze bildet ein merkwürdiges Gegenstück zu unserem Grabe des Mentuhotep aus Theben; beide sind etwa gleichzeitig, aber das neue Grab ist in einer Provinzialstadt gearbeitet und daher weit roher als jenes.

Drei andere Särge aus demselben Grabe, auf dem einen ist die Tote mit ihren Dienerinnen bei der Toilette dargestellt.

Ein Grabstein aus Nubien und zwei Grabsteine von Kindern aus Theben.

Fayencefigur eines Nilpferdes mit umgewandtem Kopf und aufgesperrtem Rachen.

Kleine Kalksteinfiguren (etwa Spielzeug), dabei ein mit Rindern beladenes Schiff.

Siegelcylinder mit dem Namen Amenemhets III.

Muschel mit dem Namen Wesertesens I; Straufsenei, das mit Riemen verziert war, als Gefäfs benutzt, angeblich mit der Muschel zugleich gefunden.

Aus dem neuen Reich (etwa 1600 bis 1200 v. Chr.)

Kopf eines Hohenpriesters von Memphis, lebensgrofs. Roter Sandstein, poliert.

Reliefbruchstück, das augenscheinlich zu den 1894 erworbenen Darstellungen aus dem Grabe eines memphitischen Hohenpriesters gehört: die Thorgebäude des Tempels, aus denen der dort dargestellte Leichenzug hervortritt.

Stein mit Skizzen eines Bildhauers, dabei Darstellung der Bastonade.

Malerei auf Stuck aus dem Grab eines Nebseni in Theben; der Kopf des Toten.

Malerei auf Leinwand: Opfer vor einer Verstorbenen.

Rundschreiben Thutmosis' I an die Behörden mit der Anzeige seiner Thronbesteigung und Angabe der von ihm angenommenen Titulaturen. Dem bisher bekannten Exemplar fehlte die Adresse; das neue, unvollständige, ist an den Statthalter von Nubien gerichtet.

Kleine Pyramide aus Kalkstein aus dem Grabe eines Pen-mehit, mit Gebeten an die Sonne.

Eingeweidekrug aus Alabaster, aus dem Grabe eines Hohenpriesters zu Heliopolis.

Köpfe von zwei Thonsärgen.

Totenfigur eines Uaz-mose, aus schwarzem Holz, höchst zierliche Arbeit.

Oberteil der Alabasterfigur eines schlangenköpfigen Dämons.

Hölzerner Pflug mit Jochen und Palmbaststricken, es fehlen nur die Deichsel und das Metall der Schar. Dazu gehörig: eigentümlicher Korb zum Reinigen des Getreides und zwei kleine Schlitten, etwa zum Transport der Kornsäcke. Darstellungen des Pfluges finden sich vielfach, doch hatte sich bisher noch kein Original eines solchen gefunden.

Sack aus Leder.

Peitschenstiel mit einem Pferdekopf verziert.

Hölzerne Mauerklammern mit dem Namen Sethos' I.

Seite eines Kästchens, das dem Statthalter von Äthiopien unter Amenophis IV gehörte.

Durchbrochene bronzene Klinge eines Beiles, wie sie als Rangzeichen getragen wurden, dargestellt ein Löwe, der einen Stier anfällt.

Bronzefigur einer liegenden Antilope von vorzüglichem Stil.

Schön geflochtener durchbrochener Korb.

Nachahmung einer Bügelkanne in Alabaster.

Becher, Schale und Flasche aus Fayence mit Blumen und Fischen bemalt.

Thonflasche, am Hals ein Antilopenkopf.

Fingerringe, zwei in Form von Lotusstengeln, aus Fayence; sechs einfache zum Siegeln, aus Bronze.

Ohrring und Herzamulett aus mehrfarbigem Glas.

Grofser Skarabäus Amenophis' III mit Angabe der von ihm erlegten Löwen. — Desgleichen von Amenophis IV aus dem Anfang der Regierung; sein Name ist später getilgt, während der seines neuen Gottes ungetilgt geblieben ist.

Aus der libyschen und saitischen Zeit (etwa von 900—500 v. Chr.)

Kopf einer Königin von eigentümlicher Bildung, mit kurzem wolligen Haar; vielleicht ein Äthiope. Schwarzer Granit.

Kahler Kopf einer Priesterstatue, Granit.

Bildhauermodelle in Kalkstein oder Stuck: Löwenköpfe, Widderkopf, schreitender Widder. Ferner Modell des Kapitäls einer sogenannten Volutensäule und eines Wasserspeiers in Löwengestalt.

Schreitender Widder in bemaltem Holz, Figur von einer Standarte.

Grabstein eines Ze-bast-efonch, Bild und Inschrift nur aufgemalt.

Vierseitiges Fayenceamulett mit Götterbildern.

Aus der griechisch-römischen Zeit:

Kapelle aus rotem Granit, von Ptolemäus IX in einen Tempel der Isis auf der Insel Philae geweiht.

Zwei Mumienhüllen römischer Zeit, mit reichster Verzierung und Bemalung; die einer Frau mit Nachahmung des Schmuckes und der Kleidung.

Mumienhülle, bei der das Gesicht durch den Kopf eines Sperbers ersetzt ist.

Gesichtsmasken von Mumienhüllen mit griechischer Haar- und Barttracht.

Leichentuch, auf dem der 24jährige Dion in griechischem Stil in ganzer Figur dargestellt ist; Spaten und Blumenstraufs, die er hält, deuten auf einen Gärtner.

Bretter, wie man sie unter den Rücken der Mumien bindet; das eine mit merkwürdiger Schnitzerei.

45 Namensschilder von Mumien mit griechischen und demotischen Aufschriften.

Grabstein des Negersklaven Epitygchanon aus Antinoe, mit den schönen Versen, die sein Entdecker Dr. Karl Schmidt in der Festschrift für Georg Ebers veröffentlicht hat.

Hebräischer Grabstein eines Eleazar, ebendaher.

Spätrömische Stele mit drei Göttern aus Kalabscheh in Nubien.

Alabasterstatuette des Gottes Thoth.

Griechisch-ägyptische Terracottafiguren, zum Teil von ungewöhnlicher Gröfse.

Hölzerner Stuhl mit gedrehten Beinen, der Sitz war geflochten; die Form der Beine ist die bei späten Bronzesesseln oft nachgeahmte.

Krüge in Gestalt des Gottes Bes und andere Topfware, zum Teil mit bestimmten Fundangaben.

Schreibtafel, auf der fünfmal steht: »sei fleifsig Kind, damit du nicht Prügel bekommst«, etwa die Strafarbeit eines Schülers.

Goldring mit dem Bild der Göttin Sechmet in griechischem Stil.

Ostrakon mit dem Plan von Feldern.

Aus christlicher und arabischer Zeit

Oberteil einer Nische und Teile der Schranken aus einer Kirche in Philae.

Kapitäl aus der Stadt Philae, nachträglich auf der Oberseite mit einer eigentümlichen wappenartigen Darstellung versehen.

Teil eines Frieses, Reiter u. a.

Thonplatte, beiderseitig bemalt.

Griechische, koptische und arabische Grabsteine aus dem nördlichen Nubien.

Vier Mumien aus den von Dr. Karl Schmidt untersuchten spätrömischen Gräbern zu Achmim; die drei bisher geöffneten Mumien haben die gesamten Kleider der Toten ergeben und die Art diese zu tragen gelehrt. Da die Kleider selbst schlecht erhalten sind, wird versucht werden, diese Tracht durch kleinere Figuren zu veranschaulichen.

Kleider, Schuhe, Schmucksachen aus den gleichen und ähnlichen Gräbern.

Rocken aus Palmfasern und bemaltem feinen Leder (Geschenk des Herrn Dr. Reinhardt).

Schreibzeug aus Leder mit zwei Griffeln und einer Rohrfeder; Tintenfass aus Fayence.

Zwei Hohlmafse für Korn.

Koptische Ostraka, darunter eines mit nubischen Worten, andere aus der Korrespondenz eines Bischofs Abraham.

Bei der Überfüllung unserer Säle hat nur weniges von diesen neuen Erwerbungen ausgestellt werden können.

ERMAN

G. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

I. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG

INDIEN

Geschenk. Herr P. Rickmers: ein indisches Buch (Biographie eines Heiligen) und einige Altertümer.

Ankäufe. Javanische Altertümer: Skulpturen von Hindugottheiten und Bronzen: Götterfiguren, Glocken, Opfergerät, eine alte Holzschnitzfigur aus Bali, durch Vermittelung des Herrn Pleyte in Amsterdam; — Waffen und Kleider aus Java, dem Padangschen Hochland, Banka, Holzfiguren aus Lombok; — altsiamesische Porzellane, ein altes Seladonge-

fäfs aus Savankaloke; Miniaturen aus den Nordwestprovinzen Indiens.

Durch Tausch wurde erworben ein Feuerzeug der Bhil.

CHINA

Geschenk. Herr Dr. Forke in Shanghai: zwei Nadeln für Acupunctur.

Ankäufe. Eine zinnerne Schüssel mit Untersatz; die Riesenencyklopädie Ku-kin t'u-shu tsi-ch'eng.

JAPAN

Geschenke. Herr Konsul Müller-Beeck in Nagasaki: Modelle von Kasaboko, Emblemen bei Prozessionen und dazugehörige Photographien. Herr Professor Dr. von Luschan: ein Muster- und Wappenbuch.

Ankauf. Lacksachen.

EUROPA

Geschenk. Herr Reifsner hier: Pelzschuhe aus Lappland.

OST-AFRIKA

Geschenke. Die Kolonialabteilung des Auswärtigen Amtes: fünf Matten aus Moa, mit sehr interessanten Flechtwerken. Herr Premierlieutenant Kollmann: eine wertvolle Sammlung aus Bukoba, die ebenso wie die eben erwähnten Matten zur Ausstellung 1896 nach Treptow gesandt worden war. Aufserdem schenkte Herr Premierlieutenant Kollmann noch eine grofse Sammlung von nahe an 1000 Stücken, meist von den Ländern im Südwesten des Viktoria-Sees. Diese Sammlung wird grundlegend werden für unsere ethnographische Kenntnis dieses Gebietes und bildet eine der wichtigsten Erwerbungen, die das Museum seit langer Zeit gemacht hat. Herr Premierlieutenant Glauning: gegen 70 Nummern, durchweg sehr erwünschte Stücke aus Ugogo, Irangi, Turu, Ussandawi und Nguru, sowie von den Wahumba und Massai. Herr Premierlieutenant von Grawert: Photographie eines Mafiti mit einem nutschi. Herr Hauptmann Ramsay: eine Sammlung, meist von den Wafipa, Warundi und Warua, Stücke von auserlesener Schönheit und auch durch genaue Angaben noch besonders wertvoll. Herr Lieutenant Stadlbaur: eine Reihe von Originalmalereien der Wahehe, aufserdem eine gröfsere Sammlung von den Wataturu und Wanyaturu. Herr Lieutenant Werther: ein grofses Jagdnetz und einige Geräte aus Irangi. Herr Dr. Fülleborn: zwei Ohrpflöcke von der Mrima.

WEST-AFRIKA

Geschenke. Der Vorsitzende des Deutschen Togo-Komitees, Herr Konsul Vohsen: die etwa 170 Nummern umfassende Sammlung der Expedition des Deutschen Togo-Komitees, mit zahlreichen sehr wertvollen Stücken, auch aus den Haussa-Ländern. Der Kaiserliche Stations-Chef von Johann-Albrechtshöhe, Herr Conradt: 18 Nummern, Yaunde, Bali, Ngumba. Herr Lazarethgehilfe Böwe: ein Saiteninstrument, Kamerun.

Ankäufe. Eine reich geschnitzte Kanoeverzierung aus Kamerun, wohl das gröfste und beste bisher bekannte Stück seiner Art. Eine gröfsere Sammlung von den Bakwiri und ihren Nachbarn, darunter zwei Armbruste mit langem, flintenähnlichen Lauf.

SÜDSEE

Geschenke. Herr Korvetten-Kapitän a. D. Rüdiger: eine sehr kostbare grofse Sammlung aus Neu-Guinea und dem Bismarck-Archipel mit besonders ausgezeichneten Schnitzwerken, Masken und zahlreichen Waffen und Schmuckgegenständen. Herr Professor Dahl: bemalte Rindenzeuge, einen Kopfputz und andere bisher neue Stücke aus dem Innern der Gazelle-Halbinsel. Seine Excellenz Herr Vice-Admiral Schering: ein geschäftetes Muschelbeil aus dem Bismarck-Archipel. Herr Marine-Stabsarzt Dr. Krämer: ein Bootmodell und verschiedene Schmuckstücke aus Samoa. Herr Dittmann: einen Bumerang, ein Wurfholz und eine Speerschleuder aus Neu-Holland.

Ankäufe. Sieben grofse Schnitzwerke, davon sechs aus dem berühmten Rum-serâm von Mansinam und eines aus dem Rum-serâm von Doreh (Holländisch Neu-Guinea); eine wertvolle Sammlung von Haus- und Bootmodellen von Neu-Guinea; eine grofse Serie von Keulen und Speeren von der Matty-Insel; eine Reihe von kleineren Schnitzwerken, zum Teil anscheinend zu einer älteren Sammlung des verstorbenen L. Kärnbach gehörend und

wichtig zur Ergänzung dieser damals von der Neu-Guinea-Kompagnie an das Königliche Museum verkauften Sammlung.

AMERIKA

Geschenke. Herr Regierungsbaumeister Plock in Berlin: zwei schöne Nephritbeile, ein Stein- und ein Muschelbeil und ein kleines Thongefäfs aus Venezuela und einen steinernen Zwillings-Maiskolben aus Peru. Herr Dr. Antonio Peñafiel in Mexiko: die Papierformen zweier Reliefs von Tula und einer Grabplatte aus dem Staate Oaxaca.

Ankäufe. Eine gröfsere Sammlung peruanischer Thongefäfse aus der Gegend von Chimbote; Thongefäfse, Kupfer- und Bronzegeräte, Gewebe u. a. m., Grabfunden im Thal von Pacasmayo und von Nasca im Departement Ica entstammend; ein aus Neu-Mexico stammender, mit Mustern in bunten Glasperlen verzierter, indianischer Lederanzug, nebst Köcher, Bogen und mit Eisenspitzen bewehrten Pfeilen.

ANTHROPOLOGISCHE SAMMLUNG

Geschenke. Herr Lieutenant Stadlbaur: einen Wanyaturu-Schädel. Herr Geheimer Medizinalrat Professor Dr. G. Fritsch: ein Hautstück mit interessanter Tätowierung.

EXPORT-ARTIKEL

Geschenk. Herr Hugo Dahm: vier Kartons mit Perlen, Armbändern u. dergl.

II. VORGESCHICHTLICHE ALTERTÜMER

PROVINZ BRANDENBURG

Geschenke. Herr P. Gerhardt in Reinickendorf: Funde aus dem La Tène-Gräberfeld von Vehlefanz-Eichstedt, Kr. Osthavelland, und Thongefäfse von Wilmersdorf, Kr. Beeskow-Storkow. Herr Zahnkünstler Höner in Berlin: Pfeilspitzen und Messer von einer Feuerstein-Werkstätte bei Paplitz, Kr. Jüterbog-Luckenwalde. Herr cand. med. Tepling in Spandau: ein Feuersteinbeil und verschiedene andere Funde von Spandau. Fräulein Kühn in Berlin: drei Thongefäfse aus einem Hügelgrabe bei Niemegk, Kr. Zauch-Belzig. Direktor Dr. Voss in Berlin: zwei Thongefäfse und einen Wirtel vom Schlossberge bei Burg, Kr. Kottbus. Herr Landwirt Wilhelm Gericke in Pinnow: eine Urne mit Bronzebeigaben, Feuersteingeräte und eine römische Silbermünze von Pinnow, Kr. Angermünde. Die Niederlausitzer anthropologische Gesellschaft: eine Nadel und Perlen aus Bronze von Schlepzig, Kr. Lübben. Herr A. Orthey in Berlin: Thongefäfse von Buckow, Kr. Beeskow-Storkow. Herr E. Dietrich in Charlottenburg: Spinnwirtel und eiserne Doppelhacke von Fernewerder, Kr. Westhavelland. Herr Landschaftsmaler Lanken in Berlin: Thongefäfse von Freiwalde, Kr. Luckau. Herr G. Stephan in der Lichterfelder Buschmühle: Thongefäfse von verschiedenen Gräberfeldern im Kreise Luckau. Herr Förster Krepel in Julienwalde: Steinbeil von Niederlandin, Kr. Angermünde. Herr Werkmeister Busse in Berlin: Thongefäfs von Gielsdorf, Kr. Oberbarnim. Herr Kreisbauinspektor Scherler in Friedeberg i. N.: Buckelurne und Becher von Gottschim, Kr. Friedeberg i. N. Herr Premierlieutenant a. D. H. von Schierstaedt in Frankfurt a. O.: Feuersteinspäne von Bredow, Kr. Osthavelland, und Pinnow, Kr. Angermünde. Herr Prediger Kuhlmey in Langengrassau: Urnen und Beigaben von einem La Tène-Gräberfelde bei Paserin, Kr. Luckau.

Ankäufe. Neolithische Thongefäfse, z. T. mit Bemalung, und Steingeräte von Buchhorst, Kr. Westhavelland. Eine gröfsere Sammlung aus dem Kreise Westhavelland. Bronzefund, bestehend aus vier gröfseren und vier kleineren Armringen von Laubnitz, Kr. Sorau.

Ausgrabung im Auftrage der General-Verwaltung. Neolithischer Grabfund, sowie Urnen und Beigaben aus einem Gräberfelde der Hallstatt- bis La Tène-Zeit bei Pinnow, Kr. Angermünde.

PROVINZ OSTPREUSSEN

Geschenk. Herr Oberstlieutenant und Landstallmeister a. D. von Kotze in Berlin: ein Steinbeil von Trakehnen, Kr. Stallupönen.

Ankäufe. Silberner Halsschmuck von Willkischken, Kr. Tilsit. Mehrere gröfsere Kollektionen von bronzenen und eisernen Schmucksachen, Waffen und Geräten aus

einem Gräberfelde der jüngeren heidnischen Zeit bei Anduln, Kr. Memel.

PROVINZ WESTPREUSSEN

Geschenke. Herr Lehrer Geifsler in Briesenitz: Feuerstein-Hohlaxt von Briesenitz, Kr. Deutsch-Krone. Herr Brauereibesitzer Koch in Jastrow: Thonwirtel von Jastrow, Kr. Deutsch-Krone.

Ankäufe. Eine Silbermünze, eine Urne und Beigaben von Kaldus, Kr. Kulm.

PROVINZ POMMERN

Geschenke. Lenz & Co. in Stettin: Feuersteinbeil von Rügen. Herr O. Scheller in Charlottenburg: Abfallstücke von einer Feuersteinwerkstätte auf Rügen.

Ankäufe. Mehrere Kollektionen Geräte und Abfallstücke von Feuersteinwerkstätten bei Lietzow und Saiser, sowie Feuersteingeräte von anderen Orten auf Rügen. Ein Bronzearmring von Stolzenburg, Kr. Uckermünde.

PROVINZ POSEN

Geschenk. Herr Graf von Wesierski-Kwilecki in Wroblewo: Funde aus einem slavischen Pfahlbau (?) von Wroblewo, Kr. Samter.

Ankauf. Eine Kollektion Thongefäfse mit Beigaben von Luschwitz und Brenno, Kr. Fraustadt.

PROVINZ SCHLESIEN

Geschenk. Herr Premierlieutenant a. D. von Rauch auf Schloss Köben a. O.: eine Anzahl Thongefäfse von Köben, Kr. Steinau a. O.

Ankäufe. Thongefäfse von Sagan und Bergisdorf, Kr. Sagan. Urnen und Beigaben von Beuthnig, Kr. Glogau, und Buschen, Kr. Wohlau.

PROVINZ SACHSEN

Geschenke. Herr Dr. Thieme, prakt. Arzt in Delitzsch: Thongefäfse, eine Eisenfibel und Steingeräte von Delitzsch und Schenkenberg, Kr. Delitzsch. Direktor Dr. Voss in Berlin: einen kubischen Thonwirtel und Scherben von der Fundstätte, welcher die unten aufgeführten barbarischen (keltischen) Goldmünzen entstammen, bei dem Dorfe Thiefsen, Kr. Wittenberg. Herr Lehrer Böttger in Schernikau: Thongefäfse und Bronzeringe von Schernikau, Kr. Stendal. Herr cand. med. Bormann in Berlin: einen Bronzedolch von Freyburg a. U., Kr. Querfurt.

Ankäufe. Zwei barbarische (keltische?) Goldmünzen von Thiefsen, Kr. Wittenberg. Urnen mit Beigaben von Bückenitz und Buckau, Kr. Jerichow I, und von Böddenstedt, Kr. Salzwedel. Bronze-Torques von Trotha bei Halle a. S.

PROVINZ HESSEN-NASSAU

Ankäufe. Bronzene Hals- und Armringe der La Tène-Zeit und fränkische Grabfunde von Braubach, Rheingaukreis.

RHEINPROVINZ

Ankauf. Funde aus Hügelgräbern bei Thurn, Kr. Mülheim a. Rh.

PROVINZ HANNOVER

Ankauf. Steingeräte von verschiedenen Fundstellen.

PROVINZ SCHLESWIG-HOLSTEIN

Ankäufe. Steingeräte von verschiedenen Fundstellen.

MECKLENBURG-SCHWERIN

Ankauf. Bronze-Torques von Parchim.

OLDENBURG

Ankauf. Steingeräte von verschiedenen Fundstellen.

BRAUNSCHWEIG

Ankauf. Bronze-Hohlcelt von Blankenburg.

KÖNIGREICH SACHSEN

Ankäufe. Neolithische und fränkische Funde von verschiedenen Fundorten. Thongefäfse von Löbtau bei Dresden und von Röderau.

THÜRINGEN

Geschenk. Herr Lehrer A. Möller in Weimar: Thongefäfs von Süfsenborn bei Weimar.

Ankäufe. Fränkische Gräberfunde von Weimar, darunter ein silberner Löffel mit der Inschrift BASENAE. Bronze- und Eisengeräte von der La Tène-zeitlichen Ansiede-

lung auf dem kleinen Gleichberge bei Römhild. Einige Kollektionen Steingeräte und Ansiedelungsfunde von verschiedenen Fundorten. Ein mittelalterliches Thongefäfs von Ringleben, Schwarzburg-Rudolstadt.

BAYERN

Ankauf. Funde aus Hügelgräbern in der Oberpfalz und Mittelfranken.

WÜRTTEMBERG, BADEN

Geschenke. Herr Sanitätsrat Dr. Bartels in Berlin: Thongefäfsscherben und Stück eines Mahlsteines von Schufsenried. Frau Sanitätsrat Grofsmann in Berlin: ornamentierte Thongefäfsscherben von Schufsenried.

Ankauf. Eine gröfsere Sammlung von Altertümern aus Württemberg und Baden.

GROSSHERZOGTUM HESSEN

Geschenk. Herr Sanitätsrat Dr. Köhl in Worms: vier Gipsabgüsse römischer Thongeräte aus einer Töpferwerkstätte bei Mariamünster bei Worms.

DÄNEMARK

Ankauf. Feuersteingeräte von verschiedenen Fundstellen.

ÖSTERREICH-UNGARN

Geschenk. Herr Geheimer Medizinalrat Professor Dr. Virchow in Berlin: Thongefäfsscherben, Steingerät und Hirschzähne aus der Tominz-Höhle bei St. Canziano im Küstengebiet.

SCHWEIZ

Ankauf. Schmucksachen aus Bronze und Bernstein, sowie Thongefäfse aus dem Kanton Tessin.

ITALIEN

Ankauf. Goldener Armring, longobardisch, von Benevento bei Neapel.

FRANKREICH

Der aus dem Vermächtnis Sr. Königlichen Hoheit des Prinzen Karl von Preufsen stammende bei Rheims in einem Sarkophag gefundene Goldschatz aus Merowingischer Zeit, welcher bisher im Antiquarium aufbewahrt wurde, wurde von der Direktion des letzteren der vorgeschichtlichen Abteilung überwiesen.

GRIECHENLAND, KLEINASIEN

Überweisung durch die General-Verwaltung der Königlichen Museen zu Berlin: 55 Skioptikonplatten mit Ansichten von Troja, Mykenä und Tiryns an die Schliemann-Sammlung.

VOSS

H. KUNSTGEWERBE-MUSEUM

I. SAMMLUNG

Neuerwerbungen

Terracotta-Fries. Italien, XV Jahrh.

Thür mit reicher Bekrönung, Nussbaumholz geschnitzt, teilweise vergoldet. Italien, XVI Jahrh.

Kasten, Holz mit Elfenbein-Einlagen. Persien, XVI—XVII Jahrh.

Lehnstuhl, Holz geschnitzt und vergoldet. Frankreich, 1. Hälfte XVIII Jahrh.

Zinnkanne. Nürnberg, XV Jahrh.

Drei Porzellan-Vasen mit Unterglasur-Malerei. China, ältere Arbeiten.

Porzellan-Vase mit farbigen Emails bemalt. China, XVIII Jahrh.

Porzellan-Vase mit Rotglasur. China, ältere Arbeit.

Porzellan-Vase mit geflammten Glasuren China, ältere Arbeit.

Zwei Porzellan-Teller mit Figuren. China, Anfang XVIII Jahrh.

Gellert-Denkmal, Obelisk mit Medaillonportrait und trauernden Figuren. Porzellan. Meifsen, 2. Hälfte XVIII Jahrh.

Zwei Porzellan-Vasen in blau und gold dekoriert. Berlin, Anfang XIX Jahrh.

Steingut-Vase mit metallischem Lüster. England, Ende XVIII Jahrh.

Steingut-Vase. Japan, ältere Arbeit.

Glas-Vase. Von E. GALLÉ in Nancy.

Glas-Vase. Von REYEN in Paris.

Deckel eines Manuskripts. Leder gepresst und vergoldet. Persien, XVI—XVII Jahrh.

Persischer Sammetstoff. XVI Jahrh.

Bildweberei in Gobelintechnik, aus Scherrebek, Nordschleswig.

Geschenke

Herr Max Pinkus in Neustadt i. O.-Schl: vier koptische Stoffe, ein venetianischer Seidenstoff.

Frau Johanna Struwe in Weifsensee: Bedrucktes Taschentuch von 1816.

Herr A. Hauschild in Dresden: Bruchstück eines altpersischen Knüpfteppichs.

Herr M. Lewy: Fayencenapf mit Lüstermalerei. Persien, XVI—XVII Jahrh.

Herr Franz Vogt: zwei Bucheinbände, modern.

Vermächtnisse

Herr A. von Heyden: ein Teppich, um 1800; ein Seidenstoff, Anfang XVIII Jahrh.; zwei Kaminböcke aus Eisen, Italien, XV Jahrh.

Frau von Witzleben geb. von Normann: eine Standuhr, Biskuit-Porzellan; eine Mantelschliefse, Silber vergoldet und nielliert, Italien, XVIII Jahrh.; ein Elfenbeinfächer, Frankreich, XVIII Jahrh.; drei Bronzefiguren, darstellend Venus, Adonis und Herkules; zwei Bronzefiguren, darstellend einen Faun und einen Jüngling, nach Originalen in Pompei.

Überweisungen

Herr Direktor Dr. Lessing: drei spanische Stoffe und eine Casel.

Leihgaben

Germanisches Museum in Nürnberg: Siegel-Stempel aus dem Nachlass des Herrn Warnecke.

Arbeiten neuerer Industrie

Aktiengesellschaft für Bauausführungen: Adresse zum 25jährigen Jubiläum der Ausstellerin. Malerei von VITAL SCHMITT. Rahmen von CARL TAUBERT.

Husaren-Regiment König Wilhelm I. Rhein. Nr. 7 in Bonn: Zwei Paukenbehänge, geschenkt von Sr. Majestät dem Kaiser und König, entworfen von Professor E. DOEPLER D. J., ausgeführt von Frau Dr. VON WEDEL.

2. Garde-Dragoner-Regiment: Zwei Paukenbehänge, geschenkt von Ihrer Majestät der Kaiserin von Russland, entworfen von Professor E. DOEPLER D. J., ausgeführt von BESSERT-NETTELBECK.

Herr Albert Wiegel in Cassel: Glaspokal, geschliffen, modern.

LXVII. Sonderausstellung
vom 5. Mai bis auf Weiteres:

Bauzeichnungen, Aquarelle und Photographien vom Reichsgericht in Leipzig, ausgestellt auf Veranlassung des Erbauers, des Königlichen Baurats L. HOFFMANN.

BORRMANN

II. BIBLIOTHEK

Erworben wurden für die Bibliothek und Ornamentstich-Sammlung 198 Werke und 665 Einzelblätter; aufserdem wurde die Sammlung der Buchornamente durch eine Überweisung älterer Bestände aus dem Kupferstich-Kabinet erfreulich erweitert.

Als Geschenke sind zu verzeichnen:

Herr Verlagsbuchhändler Albert Ahn, Köln: Joseph Lauff, Herodias, mit Buchschmuck von OTTO ECKMANN 1897.

Herr Geh. Medizinalrat Dr. C. A. Ewald: 52 Werke und Broschüren verschiedener Verfasser über Farbenlehre und verwandte Gebiete.

Aus dem Nachlass der Frau von Witzleben, geb. von Normann: vier Kupferwerke, darunter: WICAR, Tableaux etc. de la galérie de Florence, 1819.

Einzelblätter schenkten u. a. die Herren: Theod. Beyer, Kunstanstalt (Dresden), Buchdruckerei Breitkopf & Härtel (Leipzig), Maler J. V. Cissarz (Dresden), Professor E. Doepler d. J. (Berlin), Maler Fritz Erler (München), Graf zu Leiningen-Westerburg (München), Dr. K. Mayer (München), Maler E. Orlik (München), Fabrikant Otto Schulz (Berlin).

JESSEN

III. UNTERRICHTS-ANSTALT

Schuljahr 1896/97

Das Sommerquartal wurde am 5. April 1897 begonnen und am 30. Juni 1897 geschlossen.

Die Zahl der Schüler betrug:

	Tagesschüler		Abend-schüler	Zu-sammen
	Voll-schüler	Ho-spitanten		
Schüler . . .	91	7	140	238
Schülerinnen	43	6	43	92
Zusammen	134	13	183	330

von denen insgesamt 719 Plätze belegt wurden.

EWALD

II. NATIONAL-GALERIE

Die im Jahre 1894 bestellte Sandsteinfigur »Der Bildhauer« von FERD. LEPCKE wurde abgeliefert und im östlichen Teil der die National-Galerie umgebenden Säulenhalle aufgestellt.

Aus dem Nachlasse des Dichters Emil Rittershaus in Barmen fiel der National-Galerie sein von L. KNAUS in Kreide ausgeführtes Bildnis zu.

Als Vermächtnis der Frau Baronin v. Witzleben geb. v. Normann erhielt die Sammlung folgende Ölgemälde:

FR. KRÜGER. Kaiser Wilhelm der Grofse als Prinz zu Pferde.

DERSELBE. Pferde im Stall.

G. BLEIBTREU. König Wilhelm vor Sedan.

W. CAMPHAUSEN. Friedrich der Grofse mit seinen Generalen.

T. SCHMITSON. Pferde auf der Weide.

E. MEYERHEIM. Der erste Gehversuch.

ED. HILDEBRANDT. Spreewald im Winter.

G. MUNGER. Waldblöfse.

Gelegentlich der Centenarfeier überwies Herr Geheimer Kommerzienrath Pringsheim-Berlin der National-Galerie eine Marmorbüste Kaiser Wilhelms des Grofsen von J. v. KOPF aus dem Jahre 1876. Eine Marmorbüste der Kaiserin Augusta von J. v. KOPF schenkte der Künstler.

Als Schenkung Berliner Kunstfreunde erhielt die Galerie ein hervorragendes Gemälde von J. F. MILLET, den im Jahre 1870 gemalten »Novembre«.

V. TSCHUDI

Berlin, gedruckt in der Reichsdruckerei.

STUDIEN

UND

FORSCHUNGEN



DECKEL EINES ELFENBEINKASTENS

IM SOUTH KENSINGTON MUSEUM ZU LONDON

ANTIKE VORLAGEN BYZANTINISCHER ELFENBEINRELIEFS

VON HANS GRAEVEN

Als Erzeugnis einer byzantinischen Renaissance muss man eine Gruppe sonderbarer Elfenbeinschnitzereien betrachten, welche in der Zeit vom IX—XI Jahrhundert[1]) als Bekleidung kleiner Holzkästchen gearbeitet sind. Sowohl auf den Seitenflächen der Kästchen als auch auf den Deckeln, die bald flach sind, bald die Form einer abgestumpften Pyramide zeigen, bilden schmale Ornamentbänder aus Elfenbein eine Umrahmung, in die kleine Platten mit figürlichen Darstellungen profanen Inhalts eingelassen sind. Die Zahl der vollständig erhaltenen Kästchen ist nicht gering, und aufserdem giebt es eine grofse Reihe vereinzelter Reliefs, welche von gleichartigen Werken stammen.[2]) Überall sind die Ornamente die-

[1]) Für die Zeitbestimmung haben jüngst Molinier und Robert von Schneider zwei wichtige Anhaltspunkte geliefert. Jener wies (Histoire générale des arts appliqués à l'industrie. I. Ivoires. Paris 1896. p. 86 ff.) auf einen Glasbecher des Schatzes von S. Marco hin, der dieselbe Dekorationsweise wie die Kästchen zeigt und eine arabische Inschrift mit dem vermutlichen Datum 1107 trägt (s. auch Göttingische Gelehrte Anzeigen, Februarheft 1897). Schneider (Serta Harteliana. Wien 1896. p. 279 ff.) verglich die Kästchen einerseits mit dem Kairosrelief in Torcello und einigen verwandten venezianischen Marmorskulpturen des X und XI Jahrhunderts, deren Darstellungen dem Bildervorrat der antiken Kunst entlehnt sind, andererseits mit einem Pluteus des Doms zu Torcello, der die gleichen Ornamente wie die Kästchen aufweist. Er ist wahrscheinlich für den Umbau der Kirche im Jahre 1008 gearbeitet. Aus der Verwandtschaft, die zwischen den Kästchen und den Marmorwerken besteht, lässt sich ein sicherer Schluss auf die Entstehungszeit der Elfenbeinskulpturen ziehen, aber wir können Schneider nicht zustimmen, wenn er daraus folgert, dass die Kästchen im Gebiet der venezianischen Lagunen fabriziert worden sind.

[2]) Schneiders Liste (a. a. O. p. 283 Anm. 2) umfasst bereits 40 Nummern. Daraus ist allerdings Nr. 39 zu streichen, da die hier genannten Abgüsse, Westwood (Fictile Ivories in the South Kensington Museum) Nr. 564—575, von dem Carrandschen Kästchen stammen, Schneider Nr. 10. Von den an letzter Stelle aufgeführten Abgüssen gehören neun, Westwood Nr. 576 bis 584, zu dem Pisaner Kästchen, Schneider Nr. 28, vier andere, Westwood Nr. 550, 551, 561, 562, sind die Schrägteile am Deckel des Londoner Kästchens, Schneider Nr. 14. Das Original des Abgusses, Westwood Nr. 552, zu finden, ist uns bisher nicht gelungen, doch können wir Schneiders Liste wieder um etliche Stücke vermehren:

1. Drei einzelne Plättchen der Sammlung Carrand, im Museo Nazionale zu Florenz: Nr. 27 des Museums, Herakles den Löwen würgend, Nr. 28 Reiterfigur, Nr. 29 Ornamentstück;

selben,[1]) und auch die meisten der Darstellungen wiederholen sich häufig,[2]) so dass der Typenschatz dieser Denkmäler in derselben Weise publiziert werden kann, wie es Hauser mit den neuattischen Reliefs gethan hat. Unser Ziel ist eine derartige Gesamtpublikation und die Rückführung all der einzelnen Typen auf ihre Vorbilder; hier soll an einer Probe gezeigt werden, wo die Vorbilder zu suchen sind.

Die Bildwerke zerfallen in zwei Klassen: die einen führen uns mythologische Scenen vor oder einzelne Gestalten, welche griechischer Phantasie ihren Ursprung verdanken, die anderen stellen vereinzelte Kämpfer oder zusammenhängende Jagd- und Kriegsscenen dar. Zu den letzteren gehört eine aus drei Stücken zusammengesetzte Elfenbeintafel, welche seit 1867 im South Kensington Museum aufbewahrt wird,[3]) die Langseite eines Kästchens, mit zwei gesonderten Darstellungen. Auf S. 7 sind damit zwei Bilder der vatikanischen Josuarolle[4]) zusammengestellt, Illustrationen zum 9. und 10. Kapitel des jüdischen Heldenbuchs.

---

2. einzelne Platte im Louvre, Salle de Clarac: Herakles im Löwenkampf;
3. einzelne Platte im Musée de Cluny: Kriegerfigur. Diese und die vorhergehende Platte sind gröfser als sonst die Platten mit Einzelfiguren zu sein pflegen;
4. ein ganzes Kästchen der Kollektion Charles Stein, erwähnt von Darcel, Gazette des beaux-arts. II Pér. 33. 1886. p. 110;
5. ein Kästchen im Besitz von Ed. Joseph in London, beschrieben von Darcel, Gazette des beaux-arts. II Pér. 36. 1888. p. 327. Vielleicht ist das Kästchen identisch mit dem von Schneider unter Nr. 9 genannten;
6. ein Kästchen in Reims, abgeb. Prosper Tarbé, Trésor des églises de Reims pl. 28, uns nur durch eine Erwähnung Clemens bekannt (Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, I, 3 S. 131), der fälschlich auch ein Kästchen in Darmstadt mit den unsrigen zusammenstellt;
7. ein Kästchen in Würzburg, abgeb. Becker und Hefner, Kunstwerke und Gerätschaften des Mittelalters, I Taf. 71. Dies und das Pisaner Kästchen sind die Hauptvertreter der Verwendung von orientalischen Typen, worauf wir in unserm Aufsatz nicht näher eingehen konnten;
8. ein vollständiges Kästchen und mehrere einzelne Platten befinden sich, wie Dr. A. Goldschmidt mir mitteilt, in der Sammlung Stroganoff in Rom;
9. ein Kästchen des Berliner Museums, Inventarnummer 1772, repräsentiert eine deutsche Nachahmung der byzantinischen Arbeiten.

Vieles Hierhergehörige ist sicher in den kleineren Museen und in Privatsammlungen noch verborgen.

[1]) Die vorkommenden Ornamentformen vereinigt fast sämtlich der von uns zum ersten Mal publizierte Deckel des Verolikastens. Vergl. über die Ornamentik besonders Schneider a. a. O. p. 285 f.

[2]) Siehe die Aufzählung der Typen bei Schneider a. a. O. p. 286—289.

[3]) Nr. 265. 67. S. Maskell, Description of the Ivories in the South Kensington Museum p. 106. Er sieht in der Darstellung zur Linken einen König Tribut empfangend, zur Rechten denselben König, dem zwei Krieger nahen, Herolde einer feindlichen Partei. Der gütigen Vermittlung Mr. Skinners danken wir die Erlaubnis, diese Platte und die anderen Elfenbeinarbeiten des South Kensington Museum nach den Photographien, die dort käuflich sind, publizieren zu dürfen.

[4]) Palat. Graec. 431. Vergl. H. Stevenson, Codices Palat. Graec. p. 279. Die Bilder der Rolle wurden zuerst bekannt gemacht durch d'Agincourt, Hist. de l'art V pl. 28—30, darauf in gröfseren Umrisszeichnungen durch Garrucci, Storia dell'arte crist. III Tav. 157—167. Einzelne Proben nach Photographien bietet Beifsel, Vatikanische Miniaturen Taf. IV, und in der Gröfse des Originals Wickhoff, Die Wiener Genesis Taf. D. Eine vollständige Reproduktion

Als nach der Zerstörung von Jericho und Aï alle Könige des rechten Jordanufers sich zusammenthaten, um dem siegreichen Heere gemeinsam entgegenzutreten, schlossen die Gabaoniter sich ihnen nicht an. Überzeugt von der Unwiderstehlichkeit der Israeliten, griffen sie zu einer List, um ihre Stadt vor dem Schicksal der Nachbarinnen zu bewahren. Sie schickten Gesandte, und diese mussten alte Säcke auf die Schultern nehmen[1]) und Weinschläuche, welche alt, zerrissen und geflickt waren. An ihren Füfsen trugen sie Schuhe, deren Oberleder und Sohlen alt und ausgebessert waren, die Gewänder auf ihrem Leibe waren verschlissen, und die Brote ihres Reisevorrats trocken (verschimmelt) und benagt. So kamen sie ins Lager Israels gen Galgala und sprachen zum Josua und zu ganz Israel: »Aus fernen Landen sind wir gekommen, und nun machet einen Bund mit uns.« Die Kinder Israel vermuten, dass die Ankömmlinge in der Nähe, in dem ihnen von Gott bestimmten Gebiet wohnen, und zögern deshalb, den Bund mit ihnen zu schliefsen. Da weisen die Gesandten auf ihre Ausrüstung hin, die neu gewesen sei, als sie auszogen, und bestätigen durch dies falsche Zeugnis eines langen Weges ihre Angaben über die Entfernung Gabaons.

Diese Erzählung wird durch das erste der von uns publizierten Bilder illustriert. Links oben zeigt es die Abgesandten der Gabaoniter in der Zweizahl, die Säcke auf der Schulter, zum Lager Israels wandernd. Ihnen entspricht rechts die gelagerte Figur eines Berggotts, die Personifikation Galgalas, aber fälschlich als ΓΕΒΑΛ bezeichnet.[2]) Im Vordergrunde erscheinen die Gesandten vor Josua. Ganz in der Art, wie die antike Kunst Könige und Kaiser darzustellen pflegt, sitzt hier der jüdische Feldherr auf polsterbelegtem Sessel mit reichem Gefolge von Kriegern. Sie sind voll bewaffnet, Josua dagegen trägt weder Schild noch Helm, statt dessen der Nimbus sein Haupt umgiebt. Im Gegensatz zu den Panzern seiner Begleiter, die durch hellblaue Färbung als stählerne charakterisiert sind, ist der seinige hellbraun gemalt, um anzudeuten, dass er aus Gold besteht. Der Mantel, welcher über seine linke Schulter und im Rücken herabfällt, ist purpurfarbig. Seine Linke stützt, da ihm das Scepter, das wir in den Händen der Könige zu sehen gewohnt sind, nicht zukommt, einen Speer auf den Boden; die Rechte ist in dem der späten Zeit geläufigen Redegestus zu den Ankömmlingen erhoben. Sie nahen sich mit einer Verneigung und halten ihre Hände unter ihren Mänteln verborgen. Die byzantinische Hofetikette verbot, mit unverhüllten Händen vor das geheiligte Antlitz des Herrschers zu treten; und vom Kaiserhofe ist dies Motiv auf die Audienz beim jüdischen Feldherrn übertragen. Dem Miniaturmaler, welcher die Kompositionen der Josuarolle benutzte, um daraus die Vorlage zweier Bilder-

der Rolle in Originalgröfse ist noch vor Ablauf dieses Jahres zu erwarten in der Sammlung photographischer Handschriftenvervielfältigungen, welche die Vatikanische Bibliothek jetzt herausgiebt. Die nie versagende Güte des Pater Ehrle hat für unsere Publikation einige von Lucchetti gefertigte Aufnahmen besorgt.

[1]) Wir folgen der besseren Lesart ἐπὶ τῶν ὤμων, die auch dem Maler der Rolle offenbar vorlag. Von der Vulgata und danach in Luthers Übersetzung ward die Variante ἐπὶ τῶν ὄνων wiedergegeben.

[2]) Die wenigsten Beischriften rühren vom Maler selbst her oder von einem Schreiber, der seiner Zeit nahe stand, auf unserem Bilde nur die Bezeichnung ΑΝΔΡΕϹ ΓΑΒΑΩΝ in der linken oberen Ecke. Die übrigen Beischriften sowie die unter den Bildern stehenden Auszüge des Textes wurden erheblich viel später zugefügt. Die irrtümliche Bezeichnung ΓΕΒΑΛ ist veranlasst durch die von erster Hand stammende Beischrift ΓΑΒΑΛ beim Berggott der vorigen Scene (Garrucci a. a. O. Tav. 164, 2 p. 102).

bibeln des XI und XII Jahrhunderts zu schaffen,[1]) scheint die Verhüllung der Hände Anlass zu einer Umgestaltung unseres Bildes gegeben zu haben. Er sah darin wohl den Moment dargestellt, wo die Gabaoniter ihre abgenutzten Kleider und ihre übrige Ausstattung vorzeigen,[2]) denn die betreffenden Bilder der vatikanischen codd.[3]) zeigen die beiden Gesandten zwar in ähnlicher Haltung wie die Josuarolle, aber der vordere hält im cod. 746 dem Josua ein shawlartiges Gewand und ein Paar Schaftstiefel unter die Augen,[4]) im cod. 747 hält er auf einem Tuche drei gelbe runde Gegenstände, offenbar Brote, und der zweite hebt mit seinen beiden entblöfsten Händen einen riesigen Brotlaib empor. Aufserdem sind hinter diesen zwei Gesandten zwei weitere hinzugefügt, der eine mit einem alten Sacke, der andere mit einem geflickten Weinschlauch auf der Schulter. Dieselben vier Personen sehen wir links oben mit ihren verschiedenen Ausrüstungsstücken auf dem Marsche. Solche enge Anlehnung an die Textworte, die sich in diesen Bildern bekundet, ist für den jüngeren Illustrator charakteristisch; der um mehrere Jahrhunderte ältere Maler der Josuarolle, die um 500 entstanden ist,[5]) begnügte sich damit, die Ankunft der Gesandten darzustellen, wofür ihm Werke der Profankunst Vorbilder geboten haben mögen.[6])

Viel näher als die späten Miniaturen steht der Josuarolle unsere Elfenbeintafel, deren linke Seite das Bild der Rolle fast bis in alle Einzelheiten genau wiedergiebt. Nur hat verständigerweise der Elfenbeinschnitzer nicht die ganze Kriegergruppe im Relief gebildet, sondern sich auf die vorderen Krieger beschränkt. Wir sehen deren drei; aber der zur äufsersten Linken, der sich von der entsprechenden Figur der Miniatur dadurch unterscheidet, dass er den Schild am Arme trägt, während jene ihn auf den Boden stützt, ist hier erst, wie unten nachgewiesen wird, durch einen Restaurator angeflickt. Indes lässt die Gruppe der rechten Tafelseite vermuten, dass auch links ursprünglich drei Krieger waren, die voraussichtlich den drei vordersten des Bildes vollständig glichen.

Auf unserem zweiten der Josuarolle entlehnten Bilde erscheinen wieder zwei Gabaoniter vor Josua, die sich diesmal auf die Kniee niedergelassen haben und mit bedeckten Händen den Boden berühren. Auch die Haltung Josuas ist variiert,[7])

[1]) Codices Vatic. Graec. 747 und 746. Vergl. Kondakoff, Hist. de l'art byzantin II p. 82, Wickhoff a. a. O. S. 93.

[2]) Dieselbe Auffassung muss der Schreiber gehabt haben, welcher den Text unter die Bilder der Rolle setzte, denn unter das unsrige hat er Kap. IX, 9. 10. 12. 13 geschrieben.

[3]) Cod. 747 Fol. 224*a*, cod. 746 Fol. 452*a*.

[4]) Der Illuminator verrät hier eine gewisse Naivität, indem er das abgetragene Kleid und die geflickten Stiefel dem Mann in die Hände giebt, während der Bibeltext von den Kleidern auf dem Leibe der Abgesandten, von den Schuhen an ihren Füfsen redet.

[5]) Die Zeitansätze schwanken sehr, vergl. Beifsel a. a. O. S. 7. Wir pflichten der Ansicht Kondakoffs bei (a. a. O. I p. 95). Ein abschliefsendes Urteil wird erst die demnächstige getreue Reproduktion der Rolle ermöglichen.

[6]) Mit Recht bemerkt Wickhoff a. a. O. S. 93, dass uns in der Rolle ein Widerspiel der römischen Triumphalkunst erhalten ist, und stellt sie neben die Skulpturen der Trajanssäule als das ausgedehnteste Werk der kontinuierenden Darstellung in der Malerei. Unberücksichtigt blieb von ihm der bedeutendste Rest antiker Triumphalmalerei, die Friesbilder des Statiliergrabes (Brizio, Pitture e sepolcri scoperti sull' Esquilino Tav. 2), die manche Parallele zur Josuarolle bieten; aber die direkten Vorbilder der letzteren waren offenbar viel spätere Erzeugnisse der Triumphalkunst.

[7]) Die verschiedene Darstellung des thronenden Josua ist nicht durch den Inhalt der betreffenden Scene bedingt, sondern nur aus dem Streben nach Abwechslung zu erklären.



Miniatur der Josuarolle in der Bibliothek des Vatikans zu Rom.



Elfenbeinrelief im South Kensington Museum zu London.

Josua, Gesandte empfangend.

indem er in die Vorderansicht gerückt ist, und ebenso ist die Gruppe seiner Krieger eine etwas andere geworden. Man kann zweifeln, welchen Moment der Erzählung der Künstler in diesem Bilde hat illustrieren wollen. Drei Tage nämlich, nachdem der Bund zwischen Israel und Gabaon geschlossen war, kamen die Juden in das Gebiet der Verbündeten und erkannten, dass sie überlistet waren. Der Schwur, mit dem sie den Vertrag bekräftigt haben, hindert sie zwar, die Betrüger zu vernichten, aber sie beschliefsen, dass diese zur Strafe Holzhauer und Wasserträger für die ganze Gemeinde werden sollen. Josua ruft die Gabaoniter herbei, stellt sie wegen ihres Betruges zur Rede und thut ihnen den Beschluss der Gemeinde kund, dem sie sich demütig unterwerfen. Die tiefe Proskynese, in der die Miniatur uns die Gabaoniter vorführt, würde dieser Situation sehr angemessen sein, aber der Künstler hätte sicher, um das ganze Volk der Gabaoniter anzudeuten, mehr als zwei Männer vor Josua knieend angebracht. Wir müssen das Bild daher auf einen folgenden Akt der Erzählung beziehen.[1]) Der Aufforderung Adonibezeks, des Königs von Jerusalem, folgend, waren vier Könige der Amoriter mit ihrer Heeresmacht zu ihm gestofsen, und die Verbündeten rückten vor Gabaon, um es dafür zu bestrafen, dass es mit den Feinden Frieden geschlossen hatte. Die Bedrängten senden wiederum eine Gesandtschaft zum Josua ins Lager bei Galgala, um seine Hilfe anzurufen. In unserem Bilde erkennen wir daher diese hilfeflehenden Boten, und zur Bestätigung dieser Ansicht dient es, dass die Personifikation Galgalas zu beiden Scenen gehört und dass auf die zweite die Schlacht bei Gabaon folgt, welche durch jenes Hilfegesuch veranlasst wurde.

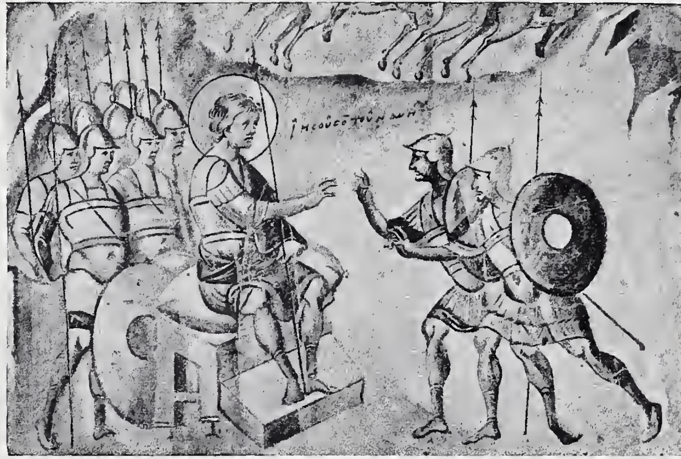
Die rechte Hälfte der Elfenbeintafel bietet die Gruppe des Josua und seiner Krieger, die auch hier auf drei reduziert sind, wieder in völliger Übereinstimmung mit der Miniatur, aber statt der knieenden Gabaoniter zwei Krieger in voller Rüstung, welche von rechts vor den Feldherrn treten und ihre Rede mit dem üblichen Gestus begleiten. Sie finden ihr getreues Ebenbild in der Illustration, welche die Josuarolle an die siegreiche Schlacht anreiht. Von der Flucht der fünf Amoriterkönige, die der Höhle von Makeda zueilen, um dort Schutz zu suchen, bringen zwei Krieger dem Josua Kunde, dessen Bildung in der Miniatur wieder etwas umgemodelt ist, aber der Darstellung unserer ersten Scene näher steht als der zweiten.

Das Elfenbeinrelief ist also zusammengesetzt aus Figuren, welche in der Josuarolle verschiedenen Scenen angehören, doch selbst die Photographie lässt deutlich erkennen, dass dies nicht ursprünglich war. Dem zumeist vorschreitenden der beiden botschaftbringenden Soldaten nämlich fehlt ein Teil der rechten Hand, und darunter scheint ein Stück von Josuas Sitz und Kissen abgeschnitten zu sein. Ferner ist die Breite der oberen und unteren Randleiste bei dem Mittelstück und dem rechten Eckstück der Tafel nicht gleich. Dasselbe Verhältnis besteht zwischen dem Mittelstück und dem linken Eckstück, und der auf diesem befindliche Teil des auf den Boden gesetzten Schildes schliefst sich an den übrigen Teil nicht ordentlich an. Dem Soldaten aber, welcher den Schild hält, fehlt ein Stück des rechten Unterarms. Auch setzen sich die horizontalen Risse des mittleren Teils nicht auf den Seitenteilen fort. Die glatten Schnitte endlich, mit denen die drei Teile der Tafel zusammenstofsen, deuten darauf, dass die Platte nicht gebrochen war, sondern zusammengefügt ist aus mehreren Reliefs, die künstlich aneinandergepasst sind. Dass die Zusammenfügung

[1]) Den richtigen Bezug hat der Schreiber des Textes erkannt, der hier Kap. X, 6 zufügte.

bereits in älterer Zeit geschehen ist, dafür sprechen die Bohrlöcher, welche auf allen drei Teilen unmittelbar neben den Schnittflächen sichtbar sind. Sie sind angebracht, um die Tafel als solche an einem Gerät zu befestigen. Da aber die einzelnen Reliefs, die man vereinigte, gleiche Gröfse, gleiche Form, gleichen Inhalt haben und denselben Stil zeigen, müssen wir annehmen, dass sie einst zu einem Cyklus von Reliefs gehörten, welche alle den Illustrationen der Josuarolle entsprachen und wohl einem und demselben Kasten zum Schmuck dienten.

Der Nachweis, dass die Platte schon in älterer Zeit restauriert ist, liefert die sicherste Gewähr gegen etwaige Zweifel an ihrer Echtheit. Die auffallende Übereinstimmung der Reliefs mit den berühmten und längst durch Abbildungen bekannten Miniaturen könnte ja Bedenken erregen, zumal die Tafel aus derselben Quelle zu stammen scheint, wie eine äufserst geschickte Fälschung, die im South Kensington Museum Aufnahme gefunden hat.[1]) Es ist eine leicht gewölbte Elfenbeinplatte, welche die Rundung des Zahnes bewahrt, eine Eigentümlichkeit, die sich gerade bei den ältesten und schönsten Diptychen wiederfindet.[2]) Das Randornament ähnelt den Einfassungen mancher Diptychen und altchristlicher Elfenbeinschnitzereien;[3]) die Darstellung erinnert sogleich an Triumphalreliefs. Ihr Vorbild ist die Taf. VII in Santi Bartolis Publikation der Trajanssäule,[4]) deren linke Ecke in der vorderen Reihe genau die vier Figuren des Elfenbeinreliefs bietet. Da Bartoli den fortlaufenden Reliefstreifen der Säule in einzelne Platten auflösen musste, kam es, dass auf Taf. VII gerade eine rückwärts gewandte Figur den äufsersten Platz zur Linken erhielt. Dieselbe Figur in einem für sich bestehenden Relief unmittelbar neben der Ornamentleiste zu sehen, erscheint sofort verdächtig. Den unwiderleglichen Beweis für die direkte Abhängigkeit



Josua erhält eine Botschaft.
Aus der Josuarolle des Vatikans.

---

[1]) Nr. 299. 67. Die Jahreszahl lässt vermuten, dass dies Stück zugleich mit 265. 67 angekauft ist; Genaueres über die Herkunft der beiden Reliefs konnten wir nicht erfahren.

[2]) Alle bisherigen Abbildungen der betreffenden Monumente lassen die gewölbte Form ihrer Originale nicht erkennen, wir müssen dafür verweisen auf unser demnächst erscheinendes Corpus der antiken Diptychen.

[3]) Vergl. z. B. das Wiener Diptychon, jüngst publiziert von Schneider, Album auserlesener Gegenstände der Antikensammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses Taf. 50, die Londoner Reliefs eines Kästchens, Garrucci a. a. O. VI Tav. 446, 9—11.

[4]) Colonna Traiana .. disegnata ed intagliata da Pietro Santi Bartoli.

des Reliefs von Bartolis Zeichnung liefert deren Vergleichung mit dem Original.[1]) Bartoli nämlich hat versäumt, das linke Bein des zweiten Mannes von links anzugeben; irrtümlich hat er all seinen Personen Schuhe angezogen und den äufsersten Mann links unbärtig gebildet. Aus der Acerra, welche dieser Mann trägt, ist in der Zeichnung eine flache Schüssel geworden, die mit einer unbestimmbaren Substanz angefüllt ist, und die einfache Situla, welche der eine Begleiter in der gesenkten Hand hält, hat eine flaschenförmige Gestalt angenommen. Die Tunikaärmel der beiden



Relief von der Trajanssäule.
Aus Santi Bartolis Stich.



Elfenbeinrelief.
Im South Kensington Museum.

Personen sehen in der Zeichnung sehr unantik aus und weichen vom Original erheblich ab. All die Fehler Bartolis aber — mit Ausnahme eines einzigen[2]) — ahmt das Elfenbeinrelief getreulich nach, an dessen modernem Ursprung daher kein Zweifel sein kann.

[1]) Siehe Fröhner, La colonne Traiane I pl. 34; Cichorius, Die Trajanssäule Taf. IX.

[2]) Im Elfenbeinrelief fehlt dem zweiten Manne von links das linke Bein nicht wie in Bartolis Publikation. Vom Original weicht das Elfenbein dadurch ab, dass es auch hier den Fufs beschuht zeigt und aufserdem noch das rechte Bein andeutet, das auf der Säule nicht sichtbar wird. Wir haben es hier nur mit wohlüberlegten Zuthaten des Fälschers zu thun.

Verrät die sklavische Abhängigkeit vom Vorbild den Fälscher, so wird die Echtheit unserer Tafel erst recht evident durch die kleinen, aber charakteristischen Abweichungen derselben von den Miniaturen. Durchgehends tragen in der Josuarolle die Krieger einen Schienenpanzer, ihn haben auf dem Relief nur die beiden von rechts herbeieilenden Soldaten, bei allen übrigen ist eine oft sehr ungeschickte Wiedergabe eines Schuppenpanzers versucht. Der Helm hat hier den Nackenschirm und die verkümmerten Backenlaschen, womit die Handschriftenbilder ihn regelmäfsig ausstatten, verloren und eine einfache konische Form angenommen mit einem Knopf auf der Spitze. Ganz gleich gebildet sind beide Waffenstücke bei zahlreichen Kriegerfiguren der Kastenreliefs, zu denen das unsrige zu rechnen ist.[1]) Sie bieten auch manche Parallele zu den kreisrunden Schilden, die von einer Art Perlenschnur eingefasst sind und einen eingravierten Stern als Mittelschmuck haben.[2]) Ferner weist unser Relief einige stilistische Eigentümlichkeiten auf, durch die es in Gegensatz zur Josuarolle tritt, die es aber teilt mit den sämtlichen Kastenreliefs. Dahin gehört die volle rundliche Bildung des Gesichts, die langgeschlitzte Form der Augen, die sonderbare Behandlung des Haares, das gleichsam aus kleinen Kugeln zu bestehen scheint. Ja, verschiedene Einzelfiguren anderer Kästchen müssen als direkte Nachkömmlinge solcher Figuren angesehen werden, die unsere Elfenbeintafel in zusammenhängender Darstellung zeigt. So ist besonders die Gestalt des thronenden Feldherrn nicht selten wiederholt worden.[3])

Nicht bedeutungslos ist es, dass sowohl auf unserem Relief als auch in den Nachbildungen dem Feldherrn der Glorienschein fehlt, der den Josua in der Rolle stets auszeichnet. Die Schnitzer der Reliefs nämlich verschmähten, wie der ganze übrige Typenschatz zeigt, Darstellungen religiösen Charakters. Wollten sie daher biblische Miniaturen als Vorbilder benutzen, mussten sie dieselben des heiligen Charakters entkleiden. Der Verfertiger unserer Tafel hat gewissermafsen die Handschriftenbilder in die Antike zurückübersetzt, aus der seinerseits der Maler der Rolle oder sein Vorgänger geschöpft hatte.

Die Benutzung von Miniaturen als Vorlagen für Elfenbeinarbeiten steht nicht ganz vereinzelt da. Das eine der beiden Elfenbeinreliefs, welche am Psalter Karls des Kahlen in die Einbanddeckel eingelassen sind, und eine vereinzelte Tafel im Züricher Museum zeigen uns Psalmenillustrationen ganz analog den Bildern, welche der Utrechtpsalter und seine Sippe enthält.[4])

Wenn es noch eines Beweises für die Echtheit unserer Elfenbeintafel bedarf, kann ihn der aus Veroli stammende Kasten[5]) liefern, der Hauptvertreter dieser Klasse von Elfenbeinarbeiten, welche wir einer byzantinischen Renaissance zuschreiben. Sein Deckel, auf unserer Tafel abgebildet, ist mit dem Bilde der Josuarolle, welches die Steinigung des Achan darstellt, zu vergleichen.[6])

---

[1]) Siehe z. B. das Kranenburger Kästchen (Aus'm Weerth, Kunstdenkmäler des christl. Mittelalters in den Rheinlanden Taf. VI) und das jetzt im Musée de Cluny befindliche (Molinier a. a. O. Taf. VIII).

[2]) Vergl. die oben Anm. 1 genannten Kästchen.

[3]) Ein thronender Feldherr en face erscheint z. B. am Kranenburger Kästchen (s. oben Anm. 1), in Profildarstellung zweimal am Xantener (Aus'm Weerth a. a. O. Taf. XVII).

[4]) Vergl. darüber Molinier a. a. O. p. 123 ff. und unsere Bemerkungen im Februarheft der Göttingischen Gelehrten Anzeigen.

[5]) Im South Kensington Museum befindlich Nr. 216. 65, bei Schneider Nr. 13.

[6]) Buch Josua Kap. VII.

Als Achan von der Beute aus Jericho, die, soweit sie nicht verbrannt war, ganz dem Tempel geweiht wurde, heimlich einen Teil entwendet hatte, ergrimmte der Zorn des Herrn über die Kinder Israel. Die nach Aï entsandte Kriegsmacht wird geschlagen, und als Josua mit den Ältesten im Angesicht der Bundeslade ihre Not klagen, thut ihnen der Herr kund, dass er den Bann nicht eher lösen werde, bis derjenige, welcher sich an Gottes Eigentum vergriffen, mit seinem ganzen Hause bestraft sei. Bei der Musterung des Volkes wird Achan als der Schuldige erkannt, er gesteht sein Verbrechen und wird zur Steinigung nach Emek Achor mit den Seinen und all seiner Habe hinausgeführt. Von den vier Bildern, in denen die Josuarolle[1]) diesen Vorgang schildert, ist hier das letzte, die Steinigung Achans, heranzuziehen.



Die Steinigung des Achan.
Aus der Josuarolle.

Mit der rechts befindlichen Gruppe der Israeliten sind die sechs Männer zu vergleichen, welche auf dem Deckel des Verolikastens die vom Stier entführte Europa mit erhobenen Steinen bedrohen. Die Juden sind hier nicht mit Helm und Panzer ausgerüstet, sondern unbedeckten Hauptes und mit dem gegürteten Chiton bekleidet. Nur das Schwert, welches einige von ihnen tragen, unterscheidet sie von den Steinwerfern des Verolikastens, aber auch der Verfertiger der anderen Elfenbeintafel hatte bei seiner Nachahmung der Miniaturen das Schwert stets fortgelassen. Wie die sämtlichen Personen des letztgenannten Reliefs und die meisten Kriegerfiguren, welche auf den übrigen Kästchen vorkommen, haben jene sechs Männer am Verolikasten einen Wulst um die Wade und einen zweiten um den Knöchel, während die mythologischen Figuren der Wülste entbehren. Diese entsprechen den gemalten Ringen, welche in der Josuarolle durchgehends als Andeutung des Schuhwerks verwandt sind, und ihr Vorkommen bei den sechs Steinwerfern lässt mit Sicherheit auf eine Anlehnung an Miniaturen schliefsen.

Ein ähnliches Verhältnis wie zwischen den Kriegergruppen unserer ersten Elfenbeinplatte und den Trabanten Josuas in der Rolle findet statt zwischen der Gruppe der Achan steinigenden Juden und den Steinwerfern des Reliefs. Die grofse Kopfzahl

[1]) Garrucci a. a. O. Tav. 162, 163.

des Miniaturbildes ist vermindert, dafür sind aber selbst die drei hinteren Figuren deutlicher gebildet, so dass ihre Bewegung erkennbar ist.

Der am weitesten nach links vorschreitende Mann, welcher mit der Linken einen zweiten Stein an die Brust drückt und mit der vorwärts erhobenen Rechten zum Wurf ausholt, ist im Relief und in der Miniatur vollständig gleich. Die mittlere Figur ist in der Miniatur eine einfache Wiederholung der ersten, die vorderste ist vom Rücken gesehen, setzt das linke statt des rechten Beines vor und erhebt die Rechte mit dem Stein nach hinten, doch die Linke zeigt wieder eine ähnliche Haltung wie bei den beiden Begleitern. Im Relief tritt uns eine viel gröfsere Abwechselung entgegen. Die mittlere Figur entspricht der vordersten in der Miniatur, nur dass die Linke auf das vorgesetzte Knie gelegt ist. Der dem Beschauer zumeist zugekehrte Mann ist in Vorderansicht gegeben und erhebt mit der Linken den Stein zum Wurf, während die Rechte, fälschlich als Linke gebildet, mit dem Reservestein schlaff herabhängt. Die Gruppe wird dadurch viel lebendiger, und die vorderen Figuren würden als Pendants der Vordermänner in der linken Israelitengruppe besser geeignet sein als die entsprechenden Figuren des Miniaturbildes. Eine genaue Wiederholung der mittleren und vordersten Figur des Reliefs findet sich auf einer byzantinischen Emailplatte, welche einem Reliquienkasten der Kathedrale in Huy zum Schmucke dient.[1]) Die beiden Juden, welche dort den Stephanus steinigen, stimmen bis in die kleinsten Einzelheiten mit den beiden Steinwerfern des Verolikastens überein, so z. B. in der Gürtung des Chitons auf der Brust des vorderen Mannes. Der Emailarbeiter oder sein Vorgänger hat offenbar seine Gestalten der Gruppe entlehnt, welche das Elfenbeinrelief vollständiger bietet. Deren Original aber muss in alte Zeit zurückreichen, da der Maler der Josuarolle allem Anschein nach dasselbe verschlechtert wiedergegeben hat.

Die Anlehnung an eine christliche Darstellung — ein antikes Vorbild für die Gruppe der Steinigenden ist ja unmöglich vorauszusetzen[2]) — berührt am Verolikasten um so wunderbarer, als sie dort inmitten von Bildwerken auftritt, die sämtlich der klassischen Kunst entnommen sind. Von dem Vorrat der antiken Typen, welche dieser Kasten und seine Verwandten aufweisen, hat Schneider eine kurze Übersicht gegeben[3]) und richtig dazu bemerkt, dass diese ohne Verständnis ihrer Bedeutung verwandt und daher oft bunt durcheinandergemischt sind. Schwerlich kann man Schneiders Worten zustimmen: »Es ist, als ob diese späten Elfenbeinschnitzer in den Besitz der Musterrolle einer antiken Werkstätte gelangt wären, die sie nun ihrerseits gründlich ausbeuteten.« Dass eine abgenutzte Musterrolle der Handwerker sich durch viele Jahrhunderte erhalten hätte, ist zu wenig wahrscheinlich. Werke der antiken Skulptur, denen die Künstler der italienischen Renaissance ihre Anregung verdankten, standen

---

[1]) Cahier, Nouveaux mélanges d'archéologie. Ivoires, miniatures, émaux p. 171. Nach Cahiers ansprechender Vermutung (a. a. O. p. 153) ist der Kasten durch einen französischen Ritter, der den späteren Kaiser Balduin I nach Konstantinopel begleitete, nach Frankreich gelangt.

[2]) Vereinzelte Steinwerfer sind in der antiken Kunst nicht selten. Vergl. den Polyphem nach der Flucht des Odysseus, auf einer Aschenkiste (Brunn, I rilievi delle urne etrusche LXXXVII 4), oder Steinwerfer auf der Jagd, z. B. auf einer Lampe (Arch. Anz. 1889, S. 107), auf einem Sarkophag der Galleria lapidaria (Platner, Bunsen, Beschr. Roms II 2 S. 32 Nr. 5).

[3]) A. a. O. S. 286 ff.

den byzantinischen Elfenbeinschnitzern[1]) nicht vor Augen. Die einzige Erklärung ist unseres Erachtens, dass Werke der Kleinkunst, vor allem Silberarbeiten, als Vorbilder benutzt seien. Wie unermesslich reich Byzanz vor der Eroberung durch die Kreuzfahrer an Werken aus Edelmetall gewesen ist, können wir aus den Berichten über die Beute entnehmen, welche die Eroberer unter sich teilten.[2]) Der Umstand, dass die Elfenbeinschnitzer gerade antike Werke zur Nachahmung wählten, berechtigt uns, von einer Renaissance zu reden; aber jene Künstler vermochten nicht die alten Formen zu beleben, ihre Nachahmung blieb eine tote. Wir können ihre Kunst vergleichen mit dem mechanischen Nachbilden unverständlicher Schriftzüge, deren Sinn dem Kopisten verborgen bleibt und die nur wiedergegeben werden, um als Ornamente zu dienen. Hat doch der Verfertiger des mehrfach erwähnten Glasgefäfses im Schatz zu S. Marco [3]) in der That neben antiken Figuren eine arabische Inschrift als Schmuck seines Bechers verwandt.

Das Verolikästchen enthält unter allen Genossen den reichsten Schatz klassischer Typen. Veröffentlicht ist davon nur die rechte Hälfte der einen Langseite, welche das Iphigenieopfer sehr ähnlich der Kleomenesbasis des Florentiner Museums darstellt.[4]) Mit Hilfe des Elfenbeinreliefs können daher die Vermutungen, welche Michaelis

[1]) Wie wir oben sahen (S. 3 Anm. 1), stellte Schneider den byzantinischen Ursprung der Kästchen in Abrede. Ihm war der von Molinier aufgedeckte Zusammenhang zwischen dem sicher byzantinischen Glasgefäfs in S. Marco und unseren Elfenbeinschnitzereien noch unbekannt (s. oben S. 3 Anm. 1). Auch unser Nachweis der Benutzung griechischer Miniaturen als Vorbilder spricht für die Entstehung der Kästchen im Osten. Dahin weist auch der Einfluss orientalischer Motive, der sich bei manchen stark geltend macht (s. oben S. 3 Anm. 2 Nr. 7). Von gröfster Bedeutung ist in dieser Frage die Verwandtschaft, welche zwischen den Kästchen und einigen Elfenbeinreliefs christlichen Inhalts besteht, deren byzantinischer Ursprung unzweifelhaft ist. Zwar ist, wie Schneider (a. a. O. p. 291) mit Recht bemerkt, wenig Gewicht zu legen auf einige Kästchen, welche die gleichen Ornamentbänder wie unsere Monumente haben, dazwischen aber christliche Darstellungen mit griechischen Inschriften, denn der Stil dieser Darstellungen ist total verschieden von dem unserer profanen Bildwerke. Dagegen hatte Maskell (Ancient and mediaeval ivories in the South Kens. Mus., Appendix Brit. Mus. Nr. 11) bereits auf einer Elfenbeintafel des British Museum, welche ebenfalls eine griechische Inschrift trägt und mehrere Figuren im byzantinischen Stil des XI Jahrhunderts zeigt, Elemente gefunden, welche zweifellos mit den Figuren unserer Kästchen verwandt sind. Das Relief nämlich stellt Christus dar in der Glorie und daneben den die Kinder segnenden Heiland. Drei kleine nackte Gestalten, in ihren Körperformen, in ihren ungeschickten Bewegungen, durch ihre Haarbehandlung ganz den Putten der profanen Kästchen gleichend, drängen sich an den Herrn. Unwillkürlich erinnern die zwei, welche Christi Gewand küssen, an die von Theseus befreiten Knaben, welche dem Heros ihre Dankbarkeit bezeugen (s. Helbig, Wandgemälde Nr. 1214; Fröhner, Les médaillons de l'empire Romain p. 156). Auch die Engel, welche die Glorie umgeben, haben Ähnlichkeit mit den Putten, und ihnen verwandt sind wieder die Engel auf mehreren Darstellungen der ΓЄΝΝΗϹΙϹ, deren eine aus der Sammlung Rhode Hawkins ins British Museum kam (Westwood Nr. 171), eine andere in der Kollektion Spitzer war (Schlumberger, Nicéphore Phocas p. 233). Die vorstehenden Gründe werden genügen zur Rechtfertigung unserer Behauptung über den Ursprung der Kästchen, andererorts soll der Nachweis ausführlicher geliefert werden, dass sie aus Byzanz stammen, wo in ihrer Entstehungszeit auch auf anderen Gebieten eine Renaissancebewegung bemerkbar ist.

[2]) Vergl. die trefflichen Untersuchungen von Riant, Les dépouilles religieuses enlevées à Constantinople au XIII siècle par les Latins. Paris 1875.

[3]) S. oben S. 3 Anm. 1.

[4]) Schneider a. a. O. p. 287; daselbst ist auch das gleich zu erwähnende Bellerophonrelief des Wiener Kästchens abgebildet.

über das Original der Marmorskulptur ausgesprochen hatte, rektifiziert werden.[1]) Die linke Hälfte derselben Langseite zeigt neben anderem den Bellerophon, welcher den Pegasus an einer Quelle tränkt, und die gleiche Scene ist am Kästchen aus Pirano in ungleich roherer Ausführung wiederholt. Die Haltung des Heros und seines Rosses ist in beiden Reliefs völlig übereinstimmend, und sie treten dadurch in einen Gegensatz zu dem Relief des Palazzo Spada[2]) und dem mit ihm zusammengehenden Sarkophag aus Lykien.[3]) Diese geben den Bellerophon in scharfer Profilstellung mit fest aufgesetztem rechten Fufs, während der linke zurückgesetzt ist; die Hauptmasse des Mantels fällt im Rücken herab, seine Linke schultert den Speer, die vorgestreckte Rechte hält den Zügel des Rosses. In den Elfenbeinreliefs ist der Körper so gedreht, dass die Brust sichtbar wird, die Stellung der Beine ist vertauscht, der Mantel kommt von der linken Schulter vorn herab und die Rechte ist rückwärts gewandt. Die Bewegung ist wenig angemessen, denn sie widerspricht dem Bestreben, durch Lockerung des Zügels dem Tiere das Trinken zu erleichtern, wie es in den Marmorskulpturen treffend zum Ausdruck kommt. Vom Zügel sehen wir nur ein kleines Endchen aus Bellerophons rechter Hand herabfallen, das verbindende Stück zum Pferdemaul und die Aufzäumung sind nicht ausgeführt. Wäre der ganze Zügel dargestellt worden, so hätte er die Beine des Helden in hässlicher Weise überschnitten oder, hinter seinem Körper herumgeführt, eine ganz unnatürliche Haltung ergeben. Der Vorlage des Elfenbeinreliefs ist also eine Verschlechterung des Typus zuzuschreiben, der in den Marmorskulpturen reiner erhalten ist, dagegen hat jene wieder einen Zug des antiken Originals bewahrt, der uns bisher unbekannt war. Beide Elfenbeinreliefs nämlich gesellen dem Bellerophon und seinem Rosse eine Frauengestalt, ganz in den Mantel gehüllt, der nur die rechte Schulter und den staunend erhobenen rechten Arm freilässt. Sie ist am Kästchen aus Pirano hinter die Gruppe gestellt und mit einer Fackel im linken Arm ausgestattet worden. Am Verolikästchen fehlt diese Zuthat, und die Figur hat ihren richtigen Platz bewahrt. Rechts vom Pegasus steht sie hier neben einem Baume auf einer kleinen Erhöhung und stützt den linken Arm auf einen Pfeiler, der sicher dem Original angehörte, denn die Art und Weise, in der sie den linken Fufs über den rechten setzt, macht eine Stütze des Körpers auf seiner linken Seite erforderlich. Ihre lässige Haltung eignet sich trefflich für eine Lokalpersonifikation, und die Anwesenheit einer solchen passt so gut zu der Situation, dass wir nicht anstehen, die Figur für einen Bestandteil der ursprünglichen Komposition zu halten. In den Marmorwerken wurde sie fortgelassen, und die Tränkung des Pegasus sank dadurch zu einer vollständigen Genrescene herab; die Anwesenheit der Frauengestalt mit der bedeutsamen Handbewegung kennzeichnet die Darstellung als einen bestimmten Moment in der Heldenlaufbahn des Bellerophon.

An die Hervorzauberung der Hippokrene durch den Hufschlag des Pegasus, worüber die Frau ihr Staunen ausdrücke,[4]) ist nicht zu denken; denn da es für den Bellerophon auch nicht etwas Alltägliches war, dass sein Ross Quellen aus der Erde hervorsprudeln liefs, würde er bei dem Wunder nicht in absoluter Ruhe dastehen.

---

1) Vergl. darüber Loewy, Mitt. des arch. Inst., röm. Abt. 1896 S. 258.

2) Helbig, Führer durch die Museen Roms Nr. 945.

3) Mitt. des arch. Inst., athen. Abt. II Taf. 10—12; Robert, Die antiken Sarkophagreliefs II Taf. L.

4) Diese Deutung sprach Schneider aus, und sonderbarerweise benennt er die Frau dabei Troezen. Die Stadtgottheit kann nicht aus dem Peloponnes an den Helikon wandern.

Ein ähnlicher Einwand lässt sich gegen die Annahme erheben, dass die Auffindung einer lykischen Wunderquelle dargestellt sei, deren Trank dem Bellerophon gefährlich werden sollte.[1]) Strabo berichtet (VIII, 379), dass Bellerophon den Pegasus eingefangen habe, als er gerade aus der Quelle Peirene trank, und diesen Moment wollten ältere Erklärer in dem Relief erkennen. Mit Recht entgegnete ihnen Braun,[1]) dass des Helden Behaben zu einer solchen Handlung nicht passe. Die geflissentliche Hervorhebung von Zaum und Zügel, welche wir in den Marmorskulpturen bemerken, deutet darauf hin, dass entweder die Sagenversion, wonach Athene Chalinitis dem Bellerophon den gebändigten Pegasus übergab,[2]) oder die Erzählung Pindars[3]) vom Künstler befolgt ist. Der Dichter schildert, wie der Held sich vergeblich mühte, das Flügelross in seine Gewalt zu bringen, bis ihm im Traume Athene Hippia erschien und ihm einen goldenen Zügel brachte. Nachdem er auf ihren Befehl seinem Vater, dem Meerbeherrscher, einen Stier geopfert und ihr selbst einen Altar errichtet hat, gelingt es ihm, den Pegasus zu fangen und ihm den milden Besänftiger um das Kinn zu spannen. In den Bildwerken erscheint der Held ruhig, weil er sich völlig Herr weifs seines Rosses, aber doch mit fester Hand den Zügel umfassend; der Pegasus hingegen zeigt sich ermüdet und nach der Erfrischung lechzend. Die Ermüdung ist natürlich, nachdem das Tier sich wild gesträubt hatte gegen die Bändigung, und Bellerophon, endlich seiner Meister geworden, es aufs äufserste angestrengt hatte, wie der Reiter es mit dem widerspenstigen Pferde zu thun pflegt. Um die Situation klarer zu machen, hat der Künstler die Lokalpersonifikation zugefügt, die erstaunt ist beim Anblick des nunmehr gezügelten stolzen Tieres. Sie hatte es in seiner Freiheit gesehen, sie war vielleicht Zeuge gewesen der früheren fruchtlosen Versuche, das ungestüme Ross zu meistern, denn an den Quellen[4]) war es nach Pindars Worten, wo der Held viel Mühen erduldete, den Pegasus zu zähmen begehrend, den Sohn der schlangenhaarigen Gorgone. Als Nymphe einer solchen Quelle, vielleicht als Peirene selbst, haben wir die Frauenfigur der Elfenbeinreliefs anzusehen.[5])

Nicht bei allen Reliefs der Elfenbeinkasten ist es möglich, wie bei dem Iphigenieopfer und der Tränkung des Pegasus, das direkte Vorbild in unserem Typenschatz der antiken Kunst nachzuweisen. Oftmals müssen wir uns begnügen, nähere oder entferntere Verwandte der einzelnen Figuren heranzuziehen und mit ihrer Hilfe zu konstatieren, was in den Elfenbeinreliefs auf antike Vorlagen zurückgeht, was die späten Nachahmer aus Missverständnis oder Laune zugefügt und geändert haben.

---

1) Zwölf Basreliefs griechischer Erfindung aus Palazzo Spada S. 1.

2) Pausanias II, 4. 1.

3) Ol. XIII, 60 ff.

4) Auf einem Silberbecher aus Bernay (Babelon, Le Cabinet des Antiques à la Bibliothèque Nationale Taf. XXIV), welcher die Gottheiten der isthmischen Spiele darstellt, trinkt Pegasus neben einer sitzenden Nymphe, die hier sicher Peirene zu benennen ist. Dieser Darstellung entspricht wohl das von Schneider a. a. O. p. 288 erwähnte Fragment, das am Campanile des Doms zu Parenzo eingemauert ist. Ein pompejanisches Gemälde (Sogliano, Le pitture murali campane scoperte negli anni 1867—79, Nr. 520) zeigt eine gelagerte männliche Wassergottheit und vor ihr Pegasus auf der Wiese weidend, während Bellerophon mit seiner Schützerin Athene bereits herannaht.

5) Nach Schneiders Angabe trägt die Frau eine Mauerkrone, und danach wäre sie allerdings als Personifikation einer Stadt aufzufassen; ihre Kopfbedeckung auf dem Verolikasten scheint aber ein Hut der Form zu sein, wie ihn die Tanagräerinnen tragen.

Auf dem Deckel des Verolikastens nimmt die Mitte ein sitzender bärtiger Alter ein, dessen Rechte in die Saiten einer grofsen Leier greift. Die Gestalt erinnert an den leierspielenden Herakles oder an Polyphem, der seine Liebesklagen mit Saitenspiel begleitet. Mit dem Bilde des Kyklopen auf dem Relief der Villa Albani [1]) hat die Elfenbeinfigur die Wendung des Kopfes gemein. Dort wird nach Sauers Deutung diese Bewegung veranlasst durch den schelmischen Eros, der dem täppischen Liebhaber der Galatea über die Schulter schaut und ihn darauf aufmerksam macht, dass hinter seinem Rücken die angesungene Meermaid aus den Fluten emporgetaucht sei. Dem Eros entspricht im Elfenbeinrelief ein Putto, der von rechts her über dem Haupt des Leierspielers heranschwebt und in dieselbe Richtung wie dieser blickt. Nun fehlt hier auch der Gegenstand nicht, auf den beider Augen gerichtet sind. Es ist dies der nackte Putto, der links unten neben dem Leierspieler erscheint. Mit beiden Händen hält er einen runden Gegenstand in die Höhe, den man für ein Krotalenpaar zu halten geneigt sein könnte. Die undeutliche Masse aber, auf der dieser Putto sitzt, legt die Vermutung nahe, dass sein Vorbild auf einem Delphin ritt, gleich dem Eros, der auf mehreren pompejanischen Bildern dem Polyphem ein Briefchen der Geliebten überbringt.[2]) Das Reittier sowie die Schreibtäfelchen konnten bei einem kleinen Silberrelief, das wir als Vorlage des Elfenbeinschnitzers vorauszusetzen haben, leicht missverstanden werden. Ist unsere Deutung richtig, so wird danach auch die Erklärung des albanischen Reliefs zu modifizieren sein, dem das Original des Elfenbeinwerks offenbar nahe stand. Wahrscheinlich ist hinter dem Polyphem der Marmorskulptur ebenfalls ein brieftragender Eros zu ergänzen oder hinzuzudenken.

Dem Leierspieler schloss der Elfenbeinschnitzer zwei musizierende Centauren an, die bestgelungenen Figuren des ganzen Reliefs. Das Schema, in dem die beiden Gestalten komponiert sind, ward erfunden für die Centauren, welche den Wagen des Dionysos oder der Ariadne ziehen,[3]) aber auch anderwärts kommt ein solches Centaurenpaar vom Wagen gelöst vor.[4]) Ganz üblich ist es, die beiden vor den Wagen Gespannten dadurch zu differenzieren, dass der eine jugendlich, der andere bärtig gebildet wird, und ebenso gewöhnlich ist es, sie musizierend darzustellen. Syrinx und Querflöte in ihren Händen sind uns zwar anderswoher nicht bekannt, doch auf einer Marmorara in Marbury Hall,[5]) welche zwei durch einen Kandelaber getrennte Centauren schmücken, bläst der eine das vom Pan erfundene Instrument, und die Querflöte ist bei Eroten und Satyrn so häufig,[6]) dass es wohl nur ein Zufall ist, wenn wir keine Centauren damit ausgestattet sehen. Das im Rücken des jugendlichen Centauren flatternde Fell ist unzählige Male angewandt, da es den Raum über dem Pferdeleibe so gut ausfüllt; befremdlich aber ist die Kopfbedeckung derselben Figur, die sicher eine Zuthat des Elfenbeinschnitzers ist. Sie ist phrygischen Mützen nachgebildet oder Zipfelmützen, wie sie auf einer aretinischen Scherbe, der Imitation einer

[1]) Sauer, Der Torso vom Belvedere Taf. II S. 51. Aufzählung verwandter Darstellungen daselbst S. 102 Anm. 147.

[2]) Siehe Sauer a. a. O. S. 103 Anm. 149.

[3]) Vergl. z. B. die Sarkophage Monumenti dell' Ist. VI, VII 80, 2; Clarac, Musée de sculpture II, 124. 151; Lasinio, Campo santo 98, 124, 127.

[4]) Z. B. auf einer Gemme des Neapeler Museums (Cades, Impr. gemm. 523).

[5]) Arch. Zeit. XXXII, 1874 S. 48; Michaelis, Ancient Marbles in Great Britain p. 515 Nr. 41.

[6]) Siehe Stephani, Compte rendu 1867 p. 45 f.

alexandrinischen Silbervase, ein durch eine Hakennase ausgezeichneter Mann trägt.[1]) Auch der nackte, die Krotalen schlagende Putto, welcher rittlings auf der linken Schulter des bärtigen Centauren sitzt, scheint eine Interpolation des Elfenbeinarbeiters zu sein. Eroten auf dem Pferderücken der Centauren sitzend oder stehend begegnen uns oft, und häufig genug mit Musikinstrumenten, niemals erscheinen sie auf den Schultern ihrer Träger. Indessen die Analogie der Satyrn, welche den kleinen Dionysos tragen, und der Tritonen, denen vielfach Eroten auf den Schultern sitzen,[2]) hätte wohl einen antiken Künstler veranlassen können, das Motiv auf einen Centauren zu übertragen.[3]) In unserem Falle lässt die Ungeschicklichkeit in der Bildung des Putto, die auffallend kontrastiert mit der Ausführung der Centauren, die Hand des Interpolators erkennen.

Den zahlreichen musizierenden Figuren gesellte der Elfenbeinschnitzer mehrere tanzende. Unmittelbar vor den Centauren dreht sich ein Paar in schwindelndem Rundtanz umeinander. Das Vorbild der beiden Figuren muss eines der Reliefs gewesen sein, welche Eroten als bacchische Thiasoten darstellen.[4]) Die beiden kindlichen Gestalten sind mit einem bis an das Knie reichenden ungegürteten Chiton und einem ebensolangen Mantel bekleidet, doch hat der Elfenbeinarbeiter nicht überall die Kleidungsstücke deutlich geschieden. Sie ergeben eine Fülle feiner Falten und stehen in ihrer Behandlung der Gewandung des Laternenträgers auf der kapitolinischen Graburne des L. Lucilius Felix[5]) sehr nahe. Auf den Kopf ist ihnen wohl erst vom Elfenbeinschnitzer dieselbe Zipfelmütze gesetzt, welche der jugendliche Centaur trägt, dagegen die Beinringe des Knäbleins zur Linken, der häufige Schmuck der Eroten, werden auf das Original zurückgehen. Das Tanzschema der beiden ist ein aufsergewöhnliches, denn wo zwei miteinander tanzende Figuren dargestellt sind, pflegen sie beide entweder in Vorderansicht[6]) oder in Rückansicht[7]) zu erscheinen. Das Schema unserer Gruppe kehrt wieder in einem Bilde des Vat. Gr. 747,[8]) einer der oben erwähnten Bibeln, welche die Kompositionen der Josuarolle wiederholen. Die Feier für den glücklichen Durchzug durchs Rote Meer und die Vernichtung der Ägypter, wobei Mariam das Siegeslied anstimmt und mit den Weibern Israels tanzt, wird illustriert durch eine Frau, welche ein trommelartiges Instrument schlägt (das Tympanon des Textes) und durch drei Tänzerinnen. Die beiden mittleren zeigen dieselbe Beinstellung und die gleiche Körperhaltung wie die Elfenbeinfiguren, nur die Armhaltung ist eine etwas andere und der Kopf ist nicht umgewandt. Der letztere Umstand ist wohl nur auf eine Nachlässigkeit des Kopisten zurückzuführen, denn die dritte Tänzerin, welche im übrigen der linken Figur der Mittelgruppe entspricht, hat den Kopf zurückgebeugt, und ebenso die Bacchantinnen antiker Reliefs, an welche diese Figuren sich anlehnen. Die Mänade einer Thonplatte z. B., welche zusammen mit einem Satyr den jungen

---

[1]) Jahrb. des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinland 1895 Heft XCVI Taf. IV, 22 S. 78.

[2]) Z. B. auf den Sarkophagen, Visconti, Museo Pio Clementino IV, 33; Clarac a. a. O. 206. 192—194; Bottari, Museo Capitolino IV, 62.

[3]) So hat ein Centaur des Sarkophags (Clarac a. a. O. 150. 181) einen Putto auf seinen Arm gehoben.

[4]) Vergl. Arch. Zeit. XXIII, 1865 S. 61 ff., XXX, 1873 S. 16.

[5]) Helbig, Führer durch die Museen Roms Nr. 429.

[6]) Z. B. auf den Sarkophagen, Clarac a. a. O. 139, 141; 140, 140. Lasinio a. a. O. Taf. LXI.

[7]) Vergl. z. B. Zoëga, Bassorilievi antichi di Roma Tav. V.

[8]) Abgeb. von Kondakoff, Histoire de l'art byzantin, Planches XII, 5.

Dionysos im Liknon schaukelt,[1]) die Tympanonträgerin eines lateranensischen Fragments[2]) entsprechen in ihrem Bewegungsmotiv ganz dem in Vorderansicht erscheinenden Knaben des Elfenbeinreliefs; seinem Genossen lässt sich die Bacchantin eines Pariser Marmorkraters vergleichen,[3]) welche ein Tympanon mit der Rechten über ihr Haupt erhebt. Links von ihr, allerdings durch einen Satyr getrennt, ist eine Leierspielerin angebracht, welche, von vorn gesehen, nach links tänzelt und den Kopf nach rechts wendet, so dass sie zusammen mit der Tympanonträgerin etwa dasselbe Schema repräsentiert, in dem die beiden Elfenbeinfiguren komponiert sind. Solche Analogien machen es wahrscheinlich, dass hier dem Elfenbeinschnitzer ein direktes antikes Vorbild vor Augen gestanden hat, das uns bisher aufzufinden nicht gelungen ist. Sehr zweifelhaft ist uns, ob die Gegenstände in den Händen seiner Figuren, ein wehendes Tuch und ein Kranz, im Original dieselben waren; vielleicht ist der Kranz irrtümlich aus einem Tympanon entstanden, das zum rasenden Rundtanz besonders gut passt und bei den verwandten Bacchantinnen häufiger vorkommt.

Bei der äufsersten Figur in der rechten Ecke erscheint es auf den ersten Blick ungewiss, ob sie auch einen Knaben oder ein weibliches Wesen darstellt. Das Motiv, im Tanze eine Schärpe über dem Haupt flattern zu lassen, kennen wir nur bei Mänaden,[4]) und eben bei ihnen ist es auch üblich, den gröfstenteils entblöfsten Rücken zu präsentieren. Entweder tragen sie dann einen weiten Mantel, der auf einer Schulter zusammengeknüpft ist, so dass im Rücken nur ein dreieckiger Zipfel bis zu der Gürtung hinunterläuft, während die ganze Masse des Stoffes auf der Vorderseite des Körpers sich breit entfaltet,[5]) oder sie haben nur ein shawlartiges Gewand, das oberhalb der Hüften über den Rücken läuft und über die Arme genommen ist, so dass nach vorn die beiden Enden herabhängen und sich ausbreiten.[6]) Allerdings hat keine von ihnen das Gewand umgeknotet, wie die Elfenbeinfigur. Die nächste Analogie dazu bietet vielmehr die kleine tanagräische Thonfigur eines libierenden Eroten,[7]) dem schurzartig eine Schärpe umgebunden ist, so dass die beiden Enden auf der Seite herabhängen. Dass die Elfenbeinfigur ein Knabe sein soll, deutet auch die Haarbehandlung an, die ganz gleich bei dem Achill und den beiden Dienern des Iphigenieopfers sich findet. Auch die excentrische Bewegung spricht für das männliche Geschlecht, denn die Erhebung des Fufses bis zur Höhe der Kniekehle pflegt die alte Kunst bei Tänzerinnen nicht zuzulassen, während sie bei tanzenden Satyrn häufig ist. Dass in dem Elfenbeinrelief der Fufs, der ganz unnatürlich verdreht ist, die Hinterbacken berührt, ist eine Ungeschicklichkeit des Schnitzers; im nachgeahmten Original war der linke Unterschenkel wagerecht nach rechts gestreckt und die Fufsspitze zur Erde gesenkt. Die Bewegung wird uns veranschaulicht durch das Gegenbild der Figur,

---

1) Müller-Wieseler D. a. K. II XXXV, 414.

2) Benndorf-Schoene, Lateran Nr. 248.

3) Clarac a. a. O. 131, 143.

4) Vergl. Visconti, Museo Pio Clementino IV, 20; Clarac a. a. O. 138, 138. Von solchen Figuren ist das Motiv übertragen auf die Personifikationen des Tanzes in den Handschriften des Kosmas (Garrucci a. a. O. Tav. 146).

5) Siehe z. B. Visconti, Museo Pio Clementino IV, 29; Zoëga a. a. O.; Lasinio a. a. O. XCIX.

6) Vergl. z. B. Maffei, Museo Veronese p. LXXIII; Dütschke, Antike Bildwerke in Oberitalien IV, 435.

7) Rayet, Monuments de l'art antique II; Heuzey, Figures antiques du Louvre Pl. XXXV bis.

den Putto,[1] welcher auf dem Kopf des Krotalenschlägers hinter dem Leierspieler zu stehen scheint. Er ist, abgesehen von der fehlenden Schärpe, die genaue Umkehrung der Figur in der rechten Ecke, und es ist unzweifelhaft, dass in der Vorlage des Elfenbeinarbeiters die beiden Knaben eine Gruppe bildeten, welche aus Raummangel zerrissen werden musste.[2] Den schlagendsten Beweis für diese Annahme bietet das Tuch, welches ganz rechts am Boden liegt und sich ursprünglich in der Mitte der beiden Tanzenden befunden haben wird; es ist das Gewand, welches der von vorn gesehene Knabe abgelegt hatte im Gegensatz zu seinem Genossen, der es um den Leib geschlungen trägt. Diese Gruppe bildete einen fein durchgeführten Chiasmus zu der Gruppe der beiden bekleideten Knaben. Ebenso wie zwei von Zoëga zusammengestellte Marmorreliefs,[3] die zwei chiastisch angeordnete Gruppen von Mänaden zeigen, ursprünglich miteinander verbunden waren, haben offenbar unsere beiden Gruppen ein und dasselbe antike Gerät geziert. Der späte Elfenbeinschnitzer hat uns hier den Schmuck eines schönen Silbergefäfses getreu und, wie es scheint, vollständig überliefert.

Für die Figur der Europa[4] auf der linken Seite unseres Deckels fehlt es unter den erhaltenen Antiken nicht an Vorbildern; eine Besonderheit des Elfenbeinreliefs aber ist der Kranz um den Hals des Stieres, der aber sicher dem Originale angehörte. In einem Wandgemälde ist eine Begleiterin der Europa damit beschäftigt, dem Stiere, der seine süfse Last schon auf sich genommen hat, eine Guirlande um den Hals zu winden,[5] und schon auf einem der Vasenbilder, welche das Erscheinen des Stieres unter den Jungfrauen darstellen,[6] eilt eine derselben mit einem Kranze herbei. Vielleicht ist auch die Haltung der Europa desselben Bildes dahin zu erklären, dass sie dem Stier eine (vom Maler nicht ausgeführte) Binde anlegen will. Der Zug, dass der Stier mit Blumen und Bändern geschmückt wurde, mag auch von einem Dichter ausgebildet sein, und wir haben es als einen Zufall anzusehen, dass der Kranz auf den erhaltenen Bildern des meerdurchschreitenden Stieres nicht vorkommt.[7]

---

[1] Zum Bewegungsmotiv dieses Putto vergl. die Bacchantin an der äufsersten linken Ecke eines vatikanischen Sarkophags (Visconti a. a. O. IV, 20).

[2] Vereinzelt kommen die beiden Knabenfiguren auch auf einigen der verwandten Kästchen wieder vor; das Bologneser Exemplar z. B. bietet den Knaben in Vorderansicht, das Florentiner den in Rückansicht.

[3] S. oben S. 18 Anm. 7.

[4] Erst nach Abschluss der Arbeit fand ich Gelegenheit, in der Kollektion Spitzer Bd. I S. 7 die Abbildung des Reliefs zu sehen, welches eine Europadarstellung analog der unsrigen enthält (Schneider Nr. 25). Die Figuren der Europa und ihrer Gespielinnen sind denen des Verolikastens völlig gleich, statt der Steinwerfer aber sehen wir dort vor dem Stier einen nach rechts schwimmenden Putto mit der Hochzeitsfackel. Über ihm schwebt ein anderer Putto mit einem Kranze. Ganz rechts steht ein Liebespaar, wohl Mars und Venus zu benennen, das auf mehreren anderen Kästchen wiederkehrt. Überall hält die weibliche Figur eine grofse Fackel, nur auf dem ehemals Spitzerschen Relief eine Schale, die der Situation angemessener ist. Es scheint, dass gerade die Zusammenrückung mit dem Träger der Hochzeitsfackel die Vertauschung der Schale mit einer Fackel in der Hand der Venus veranlasst hat.

[5] Helbig, Wandgemälde Nr. 123, vergl. das Bild Sogliano a. a. O. Nr. 79.

[6] Jahn, Entführung der Europa Taf. 1.

[7] Eine Schärpe trägt der Stier eines Mosaiks in Villa Casali (Jahn a. a. O. S. 47) um den Hals geschlungen.

In Haltung und Kleidung stimmen mit der Europa mehrere antike Münzen und Reliefs überein,[1]) und überaus ähnlich muss ihr die Figur auf dem von Achilles Tatius beschriebenen Gemälde gewesen sein. Sie safs auf dem Tiere nicht rittlings, sondern liefs beide Füfse auf der rechten Seite herabhängen. Ihre Linke fasste das Horn des Stieres, wie der Wagenlenker den Zügel, ihre Rechte war nach hinten ausgestreckt,[2]) und beide Hände hielten den Schleier, der sich bogenförmig über ihrem Haupte ausspannte. Den Oberkörper bis zur Scham hüllte ein weifser Chiton ein, den unteren Teil des Körpers bedeckte ein purpurfarbiger Mantel, und der Chiton war gerade unter der Brust gegürtet. Die Beschreibung würde bis in die Einzelheiten auf unser Relief passen. Dasselbe Gemälde enthielt auch mehrere Begleiterinnen der Entführten, welche, mit den Blicken den Stier verfolgend und die Arme nach ihm ausstreckend, ins Meer gelaufen waren bis dahin, wo die Wogen ihre Füfse überspülten. Bereits auf einer kleinen rotfigurigen Amphora erscheint hinter Europa eine Gespielin, den rechten Arm der Fortgetragenen nachstreckend.[3]) Ein untergegangenes Wandgemälde des Nasoniergrabes, das uns nur durch die unzuverlässige Zeichnung Bartolis bekannt ist,[4]) zeigt am Ufer, das die Europa verlassen hat, drei nach rechts gewandte Frauengestalten, zwei vorwärts eilend und der Herrin nachschauend; die dritte, welche am weitesten vorgedrungen war, hat im Laufe innegehalten, wendet den Kopf zu der Begleiterin, die neben ihr angelangt ist und scheint sie zu bedeuten, dass die weitere Verfolgung durch das Wasser unmöglich gemacht wird. Dieselbe Gruppe kehrt wieder in dem Mosaik, das nach der Auffindung in Palestrina in den Palazzo Barberini gelangt ist,[5]) und dieses lässt deutlicher als die Reproduktion des Wandgemäldes erkennen, dass die beiden Mädchen, welche in der linken Ecke des Elfenbeinreliefs der Europa nachlaufen, auf dasselbe Original zurückgehen, wie die beiden vorwärts eilenden Gestalten jener Gruppe. Die Bewegung, die Kleidung, Chiton und rückwärts flatternder Mantel sind in den Bildwerken gleich, und die Armhaltung ist beiderwärts eine ähnliche. Aber in dem Mosaik sind die drei Gestalten vom Meere und der geraubten Herrin abgewandt und laufen landeinwärts. Man musste sie daher als erschreckt fliehende Begleiterinnen der Europa auffassen, womit aber ihre Bewegung schlecht harmoniert. Beide strecken sie ihre Rechte aus, wie um etwas Entferntes zu greifen. Das ziemt den Gefährtinnen der Europa, die ihrer Herrin nachlaufen, nicht denen, die im Rücken der Entführten landeinwärts fliehen. Die Art, wie zwei von ihnen das Gewand lüften, kann zwar erklärt werden als ein Mittel zum schnelleren Fortkommen, lässt aber vielmehr an Frauen denken, die ins Wasser treten. Die Bewegung der vordersten Figur, welche den Schritt hemmt und das Gesicht zu ihrer Gefährtin wendet, wird vollends erst verständlich, wenn sie dieselbe Bedeutung hat

[1]) Aufgezählt von Jahn a. a. O. S. 16.

[2]) Die Worte des Tatius (ed. Jacobs V, 29) *αἱ χεῖρες ἄμφω διετέταντο, ἡ μὲν ἐπὶ κέρας ἡ δὲ ἐπ' οὐράν* sind übersetzt »manu altera cornu altera caudam virgo apprehenderat«, und Jahn sagt, Europa stütze die Linke auf den Rücken des Stieres, doch die Worte besagen nur, dass die Hände in verschiedener Richtung ausgestreckt waren. Dass die Linke das Horn gefasst hielt, ist bereits oben berichtet (V, 17). So kann die Armhaltung auf dem Bilde genau dieselbe gewesen sein, wie auf dem Elfenbeinrelief. Auch dem Lukian wird die Erinnerung an eine ähnliche Darstellung vorgeschwebt haben bei den Worten, die er dem Zephyros in den Mund legt (Dialogi marini XV, 2).

[3]) Overbeck, Griech. Kunstmythologie I S. 433, Nr. 14*b*.

[4]) Bartoli, Picturae ant. cryptar. Rom. et sepulcr. Nason. II tab. 17; Overbeck Nr. 39.

[5]) Jahn a. a. O. Taf. II S. 7 ff., danach abgeb. auch in Roschers Mythol. Lexikon I S. 1413.

wie bei der entsprechenden Figur des Wandgemäldes. Diese Beobachtungen ergeben, dass der Verfertiger des Mosaiks, dessen Kunstwert überhaupt gering ist, sein Bildwerk aus verschiedenen Europadarstellungen kontaminiert hat. Er musste eine quadratische Fläche füllen (82×82 cm) und scheint dazu zwei Langkompositionen verwandt zu haben. Die Gruppe der drei Frauen entlehnte er einem Kunstwerke, das aus demselben Original abgeleitet war wie das Wandgemälde und das Elfenbeinrelief. Wir müssen die Frage aufwerfen, ob er diesem Werke noch andere Züge entnommen hat.

Vor der Gruppe der drei Frauen befindet sich in dem Mosaik eine aus zwei Figuren bestehende, die leider teilweise zerstört ist. Die vordere Gestalt bewegt sich in eilendem Lauf nach rechts, aber sie wird aufgehalten von einer Gefährtin, die in gleicher Richtung lief, nun aber den linken Fufs vor die vordere schiebt und ihren linken Arm um sie schlingt. Ihr Oberkörper fehlt, aber ihre Rechte ist erhalten. Sie weist nach rückwärts, und dieser Richtung folgt der Kopf der vorderen. Die einzig mögliche Erklärung dieser Begleiterinnen der Europa ist, dass sie im ersten Schrecken über die Entführung sich zur Flucht gewandt haben, nun aber innehalten und nach der Herrin sich umschauen. Wir mögen uns denken, dass sie im nächsten Moment umkehren werden, um zu versuchen, ob sie die Entführte noch erreichen und zurückhalten können. Sie passen natürlich nur zu einer Europadarstellung, in welcher die Königstochter nach links fortgetragen wird, und werden aus derselben Vorlage stammen, die dem Mosaikarbeiter das Bild seiner Hauptperson bot.

Rechts von den beiden Mädchen ragt aus den Felsen die Gestalt eines bärtigen Mannes auf, der einen roten Mantel über der rechten Schulter trägt und mit der Rechten einen langen Stab aufstützt, doch der Künstler hat durch nichts angedeutet, dass irgend welche Beziehung zwischen diesem Manne und den beiden Mädchen vor ihm besteht. Ihre Bewegung lässt nicht erkennen, dass sie ihm eine Botschaft bringen wollen, noch dass sie vor ihm erschrecken, sie sind lediglich mit dem beschäftigt, was hinter ihrem Rücken vor sich geht. An die Annahme, dass die Mädchen durch die Erscheinung in Schrecken gesetzt seien, hatten Jahn und Overbeck ihre Deutungen geknüpft, jener benannte den Mann Agenor oder Kadmos, dieser wollte lieber an Zeus denken. Overbecks Deutung lässt sich halten, wenn auch der Grund, auf dem er sie baute, gefallen ist. Die Anwesenheit des Zeus bei der Entführung der Europa hat nichts Auffälliges, da nach einer Sagenversion der Gott sich nicht selbst verwandelte, sondern durch einen Wunderstier seinen listigen Anschlag gegen die phönikische Königstochter ausführen liefs. Oft haben die Künstler diese Version befolgt. Zeus ist gegenwärtig in der Scene, welche der eigentlichen Entführung vorausgeht,[1]) und ebenso ist er mit der durchs Meer getragenen Europa vereinigt. Gewöhnlich ist er ihr zugekehrt, bald ruhig sitzend,[2]) bald ihr entgegenschreitend,[3]) in beiden Fällen ist er als am Ufer Kretas befindlich zu denken. Auf einer unteritalischen Amphora[4]) jedoch bewegt sich der Stier linkswärts, und hinter ihm, ebenfalls links gewandt, steht ein würdiger Mann, in einen gestickten Mantel gekleidet und mit

[1]) Auf den Vasenbildern Overbeck Nr. 17, 18 und auf einem späten Elfenbeinrelief in Triest (Arch. Zeit. XXXIII, 1875 Taf. 12, Photographie mit unserer Erklärung in der dritten Serie des Einzelverkaufs von Arndt-Amelung).

[2]) Auf drei Fischtellern aus Südrussland, Overbeck Nr. 21 *a*, *b*, *c*.

[3]) Auf einer streng rotfig. Vase, Overbeck Nr. 9.

[4]) Overbeck Nr. 19.

der Rechten einen langen Stab aufstützend. In ihm hat Overbeck mit Recht den Zeus erkannt, und ihm analog können wir die fragliche Figur des Mosaiks auffassen, aber zwei Gründe machen es wahrscheinlich, dass sie ursprünglich nicht der Komposition angehörte, in welcher Europa nach links getragen wird, sondern den Zeus darstellte, welcher auf Kreta der Geliebten harrt. Einerseits nämlich erscheinen die Felsen des Mosaiks der Situation wenig angemessen, da der Raub auf den flachen Wiesen des Strandes vor sich ging, und der aus den Felsen ragende Zeus passt deshalb besser ans Gestade Kretas. Andererseits würde er mit den beiden nicht näher charakterisierten Lokalgottheiten, welche in der rechten Ecke des Mosaiks aufs Meer hinaus blicken, ein treffliches Pendant ergeben zu den drei Begleiterinnen Europas auf dem Wandgemälde und dem Mosaik, denn die beiden vorderen derselben sind enger zusammengeschlossen, die dritte steht für sich allein; jenen würde die Gruppe der Lokalgottheiten, dieser der dahinter aufragende Zeus entsprechen.

Dass die beiden Lokalgottheiten in der That der Komposition angehörten, welche dem Wandgemälde und dem Elfenbeinrelief zu Grunde liegt, dafür liefert das letztere einen sicheren Beweis. Die auffallende Verbindung der sechs Steinwerfer mit der Europa findet nämlich eine treffende Erklärung, wenn die Vorlage des Elfenbeinarbeiters rechts vor dem Stier eine Figur bot gleich der vorderen Lokalpersonifikation des Mosaiks. Diese trägt Stiefel und eine kurze gegürtete Exomis; im linken Arm, der vor die Brust gelegt ist, hält sie einen stockartigen Gegenstand, und die Rechte hat sie im Gestus des ἀποσκοπεῖν vor das Gesicht erhoben, um die Augen zu beschatten. Dadurch gewinnt sie eine gewisse Ähnlichkeit mit dem am weitesten nach links vortretenden Steinwerfer und konnte wohl den Elfenbeinschnitzer, der den Sinn des nachgeahmten Bildwerkes nicht kannte, zu dem Irrtum verführen, dass es sich hier um einen Mann handle, der den nahenden Stier mit einem Steinwurfe zurückscheuchen wolle. Bei seiner überall hervortretenden Vorliebe für heftig bewegte Figuren genügte aber dem Künstler der eine vermeintliche Steinwerfer nicht, noch weniger mussten ihm die beiden ruhigen Halbfiguren gefallen, welche sein Vorbild hinter jenem gezeigt zu haben scheint. Deshalb setzte er an ihren Platz die Gruppe der Steinigenden, die ihm aus Miniaturen geläufig war. Selbst diese Entstellung der antiken Vorlage kann uns somit noch dazu dienen, eine verlorene gute Komposition der alten Kunst zu rekonstruieren.

CANCELLATA UND CANTORIA IN DER SIXTINISCHEN KAPELLE

VON E. STEINMANN

Das Gesamtbild der Sixtinischen Kapelle, bei deren Anlage bekanntlich auf jede architektonische Gliederung verzichtet wurde, wird im wesentlichen durch das auf hoher Marmorbrüstung ruhende von Pfeilern getragene Gitter bestimmt, das die Kapelle in zwei ungleiche Hälften teilt. Nach ihm sind es leider jene hochlehnigen Holzbänke Gregors XVI, die Sitze der Kardinäle und Prälaten bei den feierlichen Messen, die den äufseren Charakter der Sistina mitgestalten und dadurch, dass die linke Bankreihe an der Wand entlang läuft, die rechte aber einige Meter in den Raum hineingeschoben ist, die Vorstellung von dem ursprünglichen Aussehen der Kapelle erschweren.

Es kann sich aber ereignen, wiewohl es oft in Jahren nicht geschieht, dass der Maggiordomo Seiner Heiligkeit verfügt, einige der zahlreichen Pilgermessen in dem durch Kunst und Kultus zwiefach geheiligten Raum der alten Palastkapelle zu feiern. Bei solcher Gelegenheit verliert die Sistina ein gut Stück von ihrem aristokratischen Charakter, es verschwinden aber auch, um Raum zu schaffen, die mächtigen Kardinalsbänke, und das alte »opus Alexandrinum« des Fufsbodens enthüllt sich ganz dem forschenden Blick. Dieser Marmorbelag des Bodens der Kapelle ist so alt wie diese selbst. Sigismondo de' Conti,[1]) der Zeitgenosse und Geschichtsschreiber Sixtus' IV, rühmt schon das »pavimentum tessellatum« als eine der Hauptzierden derselben, und das Pavimentum selbst verrät uns noch heute seine Geschichte und seinen ehrwürdigen Ursprung.

Zwar mag die fortwährende Benutzung der Kapelle schon früh Restaurationen des Bodens notwendig gemacht haben, aber wie noch heute, so hat man sich auch in alten Zeiten mit der Befriedigung des augenblicklichen Bedürfnisses begnügt, und alle Ausbesserungen beschränkten sich auf das leicht zerbröckelnde feine Mosaik, während der Marmorrahmen, in den es eingespannt war, und mit ihm der alte Grundplan unverändert blieb. Es verlohnt sich der Mühe, diesen Marmorplatten, die also heute noch alle an ursprünglicher Stelle liegen, einen Blick zu schenken, denn sie erzählen, woher man das Material für den Bodenbelag der Sistina genommen hat.

Gleich rechts am Eingang, in einen dunklen Marmor eingeritzt, sieht man eine ausführliche, nur teilweise erloschene Inschrift, die trauernde Eltern dem Andenken ihres unschuldigsten Knaben Dionysius — NNOCENTISSIMO FILIO DIONYSIO — weihten, und links gegenüber, hart neben der an der Wand entlang laufenden Marmor-

[1]) Le storie de' suoi tempi. Roma 1883. I. S. 205.

bank, lässt sich auf einem rechts und links beschnittenen Stein das BENE MERENTI noch völlig entziffern. Weit interessanter aber noch und die Herkunft des Materials für das Paviment aufs zweifelloseste bestimmend ist ein wohl erhaltenes Monogramm Christi, das sich rechts neben der Steinbank befindet, ehe man die Stufen zum Altar heranschreitet. Wird man die Grabinschriften etwa ins III Jahrhundert setzen, so tritt diese Form des Monogramms erst im IV Jahrhundert auf;[1]) mit unzähligen anderen in kleine Fetzen zersägten Inschriftenresten, die über den ganzen Boden der Sistina zerstreut sind, aber lehren sie uns, dass ein alter Friedhof den Marmorbedarf für die päpstliche Hauskapelle liefern musste.

Da die ungegliederten Wände und der geradlinige Chorabschluss jede Auskunft über die räumliche Gliederung der Sistina versagen, müssen wir die Einteilung des Kapellenraums vom Fufsboden ablesen. Wir unterscheiden den Altarraum mit dem Thron des Papstes auf der linken der Evangelienseite, das Presbyterium und endlich den Laienraum.

Der Altarplatz wie der päpstliche Thron, dessen Niveau nicht unter den Stufen liegen darf, auf deren Höhe der Priester vor dem Altar die Messe feiert, verloren ihre ursprüngliche Gestalt, als Benedikt XIII im Jahre 1724 den alten Altar durch einen neuen ersetzte.[2]) Es soll sich aber das alte Paviment, wie von glaubwürdiger Seite versichert wird[3]) und wie es die jüngsten Ausgrabungen auch in Santa Sabina bewiesen haben, etwa einen halben Meter unter dem jetzigen befinden. Heute führen 4 Stufen vom Altarraum ins Presbyterium hinab, an dessen Wänden rechts und links in Ziegel gemauerte und mit Marmor belegte Bänke entlang laufen, die sich im Laienraum bis an die Eingangswand fortsetzen.[4])

Genau in der Mitte der 40 m. langen Kapelle, fast einen Meter aus der rechten Wand herausragend, erhebt sich 3,60 m. über dem Boden die 5 m. lange Cantoria, der Chor für die Sänger der päpstlichen Kapelle, und gleich hinter ihm scheidet die Cancellata, deren Architrav genau die Höhe der Cantoria erreicht, Laienraum und Presbyterium. Was aber bedeutet die Stufe, die $4^1/_2$ m. vor der Cancellata den Kapellenraum quer durchschneidet und heute das Presbyterium in völlig unverständlicher Weise in zwei ungleiche Hälften teilt; drängt sich nicht sofort die Frage auf, warum nicht Stufe und Cancellata zusammenfallen, warum nicht die Stufe aus dem Presbyterium in den Laienraum führt? Noch berechtigter aber muss solche Frage erscheinen nach einem Studium des Fufsbodenmusters.

Der Bodenbelag des Presbyteriums bedeckt gleichmäfsig den ganzen Boden und wird nur über der erwähnten Stufe in einer Breite von $1^1/_2$ m. durch kunstlos aneinandergefügte Steinquadern unterbrochen, die für gewöhnlich durch die Holzbänke dem Auge verborgen bleiben. Sind diese entfernt, so fragt man sofort, warum sich das Mosaik nicht

---

[1]) Kraus, Realencyklopädie der christlichen Altertümer. II. S. 233.

[2]) Inschrift an der Rückwand des Altars:

Benedictus XIII ord. praedicator. altare hoc erexit et consecravit die XXX Novembris MDCCXXIV.

[3]) Der langjährige Kustode der Sistina, Alfonso Biffani, dem ich mich für mehr als eine nützliche Mitteilung aus persönlicher Erfahrung oder traditioneller Überlieferung verpflichtet fühle, sah es dort gelegentlich einer Restauration.

[4]) Der Fufsboden der Sakristei links neben der Kapelle verrät die ursprüngliche Höhe des Altarraumes. Einst lagen beide Böden auf gleichem Niveau, heute liegt der erstere fast $^1/_2$ m. tiefer wie der letztere.

auch über diesen Streifen erstreckt, warum sich ein feines Ornament, das ihn genau in der Mitte in der Länge von fast 3 m. bedeckt, nicht auch nach rechts und links bis zu den Wänden fortsetzt. Hat nicht vielleicht eine Bankreihe, die sich an eine ältere Cancellata anlehnte, die schmucklosen Steinquadern unsichtbar gemacht, müssen wir nicht vielleicht in dem mosaizierten Mittelstück die Spur des alten Einganges entdecken und bildete nicht eben dieser unverzierte Streifen die ursprüngliche Scheidewand zwischen Presbyterium und Laienraum? Die Frage erscheint noch berechtigter, werfen wir einen Blick auf das Mosaikmuster des ganzen Bodens, das durch den nur mit Steinquadern belegten Streifen in organischer Weise geteilt wird. Während nämlich der Bodenbelag diesseits der Stufe, der den gröfseren Teil des heutigen Presbyteriums ziert, als Teppich aufgefasst und von innen nach aufsen komponiert wurde, so darf man das Mosaik, das jenseits derselben von der Cancellata durchschnitten bis zum Eingang der Kapelle sich ausbreitet, als Läufermuster bezeichnen mit einem breiten Mäanderornament in der Mitte und breiten mit Rechtecken verzierten Streifen an den Seiten. Hat man wirklich ursprünglich, wie das heute durch die Cancellata geschieht, einen Fetzen vom Bodenmosaik des Laienraums mit dem in sich geschlossenen Teppichmuster des Presbyteriums verbinden wollen, oder wurde nicht vielmehr die ältere zweckentsprechende Teilung durch die Stufe vorgenommen, wo sich die beiden Muster scheiden? Denn wie wir einerseits beobachteten, dass dort, wo eine ältere Cancellata Presbyterium und Laienraum geschieden haben muss, nur das Mittelstück, den ursprünglichen Eingang kennzeichnend, mit Mosaikbelag geschmückt ist, und man sich nicht die Mühe gegeben, auch an den Seiten die Spuren der alten Marmorbrüstung zu verdecken, so setzt sich andererseits ganz ohne Grund unter der heutigen Cancellata das Mosaikmuster fort.

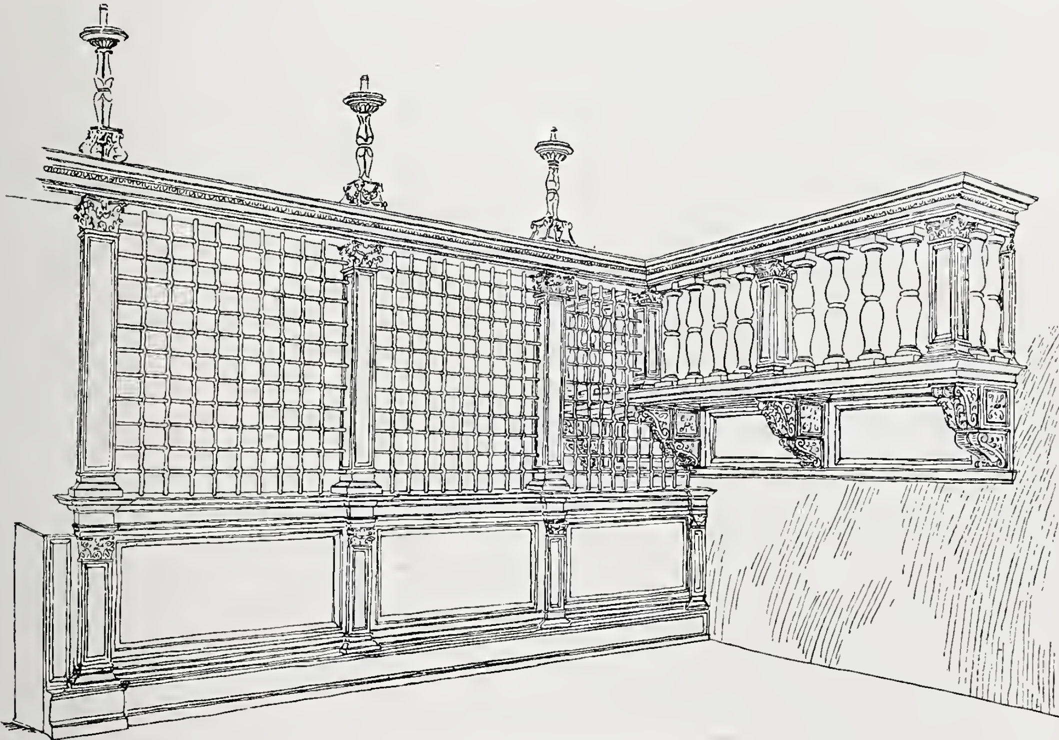
Man wird uns also schon jetzt die Annahme gestatten müssen, dass sich die Cancellata ursprünglich über der Stufe erhob und mit den Steinbänken rechts und links, die sich noch heute nach dem Presbyterium zu an sie anlehnen, die breiten mit Steinquadern belegten Streifen bedeckte, deren Dasein so störend wirkt, wenn die modernen Holzbänke entfernt sind. Und man wird nicht leugnen können, dass das Teppichmuster prächtig als längliches Quadrat in den Presbyteriumraum hinein komponiert wurde, wie ebenso bezeichnend und an den Schmuck der Böden im Langhaus alter Basiliken sich anlehnend!, den Laienraum der reiche Mäander bedeckt. Giebt man doch zugleich durch solche Annahme der Kapelle ihre schönen alten Verhältnisse zurück, die durch die heutige »Balaustra« in so empfindlicher Weise gestört werden, denn genau in der Mitte des Grundplans, in gerader Linie mit der linken Wand der Cantoria, erhob sich die erste Stufe, die zum Marmorsitz an der Cancellata hinaufführte, so dass die Hälfte der Kapelle nur um den Raum, den die letztere mit Bank und Stufen einnahm, vermehrt, dem Papst, den Kardinälen und dem vornehmen Klerus vorbehalten wurde, während die andere Hälfte für die Laien freiblieb.[1])

Nur eine Erwägung stellt sich sofort der Behauptung entgegen, dass heute Marmorbrüstung und Gitter nicht mehr an ursprünglicher Stelle zu sehen seien,

[1]) Vergl. den Plan. Letaurouilly, Le Vatican et la basilique de Saint-Pierre de Rome, Paris 1882, Pl. 14—18 giebt mehrere brauchbare Abbildungen einzelner Teile der Dekoration von Cancellata und Cantoria, doch erlaubt er sich zuweilen, wie an den Thürpforten der Cancellata rechts (Pl. 16), in den quadratischen Einsätzen Erfindungen. Sein Grundriss der Kapelle (Pl. 14) konnte nicht benutzt werden, weil er in den Mafsen nicht stimmt und weil die Cantoria viel zu weit ins Presbyterium hineingeschoben wurde. Die Skizze, welche die

sondern dass sie einst Presbyterium und Laienraum dort geteilt, wo es das Fehlen des Mosaikschmuckes, die vorhandene Stufe und endlich das Muster des Fufsbodens hier und dort erwarten lassen. Muss doch bei der Zurückversetzung der Cancellata an den ursprünglichen Platz vor allem die Sängertribüne der rechten Wand mit in Betracht gezogen werden.

Diese anmutige, goldschimmernde Cantoria mit ihrem köstlichen Ornamentschmuck — ein Nachkömmling der strenger gehaltenen Tribuna in San Giacomo degli Spagnuoli — ragt, von vier prächtigen Konsolen getragen, in die Kapelle hinein und wird von einer reichen Balustrade eingefasst. Den vier Konsolen ent-



Cancellata und Cantoria der Cappella Sistina
in ihrer ursprünglichen Verbindung.

sprechen ebensoviele Pfeilerchen, von denen wieder je zwei vier feingearbeitete Säulchen in die Mitte nehmen, so dass die Balustrade in drei gleiche Glieder geteilt wird, die ein zartprofilierter Architrav untereinander verbindet.

Hat sich nun die ältere Cancellata, wie behauptet wurde, über der oftgenannten Stufe erhoben, so musste sie mit der Marmorbank und ihren Stufen genau den Raum zwischen dem ersten und zweiten Pfeiler der Cantoria, von links gerechnet,

---

Verbindung der alten Cancellata mit der Cantoria veranschaulicht, verdanke ich der Güte des Mr. Auldrich, Member of the American school of Architecture.

Die publizierten Photographien gehören zu einer Serie sehr reichhaltiger Detailaufnahmen — vor allem von den Wänden der Kapelle —, die der rühmlichst bekannte römische Photograph Domenico Anderson im vergangenen Sommer nach meinen Angaben ausgeführt hat.

einnehmen, und ihr Architrav mit dem Eisengitter darunter musste den zweiten Pfeiler, Architrav und Konsole der Cantoria im rechten Winkel durchschnitten haben.

Elf vergoldete Gitterstangen gingen und gehen noch heute quer von Pfeiler zu Pfeiler des »cancellum«, und elf durch Kalk, Gips und Vergoldung fast unsichtbar gemachte Löcher verraten in gleichmäfsigen Abständen die Spuren, die jene Eisenstangen in dem zweiten Pfeilerchen der Cantoria zurückgelassen haben. Aber auch dort, wo der Architrav der Cancellata den Architrav der Sängertribüne schneiden musste, wird deutlich jenes Stück erkennbar, das man nach Umsetzung der Cancellata in den Architrav der Balustrade eingesetzt hat. Und wie zu erwarten, stimmt dieser Einsatz nicht nur in der Profilierung, sondern auch in den Mafsen genau mit dem Architrav der Marmorschranken überein.[1]) Natürlich muss sich endlich auch an diesen selbst die frühere Verbindung mit der Cantoria nachweisen lassen, denn wenn die Eisenstangen über der Brüstung vom letzten freistehenden Pfeiler direkt in die Balustrade hineinliefen, so mussten dadurch nicht nur ein Stück des Architravs, sondern auch der äufserste an die Wand sich anlehnende Pfeiler überflüssig werden. Und in der That auch ein ungeübtes Auge erkennt sofort den Grundunterschied zwischen der schwerfälligen leblosen Pilasterverzierung, dem überladenen Kapitälornament dieses Pfeilers und der reizenden Frührenaissanceskulptur, mit welcher alle übrigen Pfeiler geschmückt sind. Geben sich doch auch schon durch das Material eines grobkörnigen, helleren Marmors das letzte Architravstück, der Pfeiler und der auf ihm ruhende Kandelaber als Fremdlinge zu erkennen.

Aber auch an der linken Kapellenwand lassen sich noch Spuren der älteren Cancellata entdecken. Als man die Marmorschranken zurückschob, galt es, mit möglichster Treue das Teppichmuster wiederherzustellen, das die unteren Wände der Kapelle ziert, und gerade dort, wo sich der äufserste Gitterpfeiler an die Wand anlehnte, musste unter dem Eichbaum der Rovere die Inschrift SIXT PAPA IIII wiederholt werden. Nun verrät heute nicht nur die Plumpheit der Schriftzüge den Restaurator, er hat auch einen Fehler begangen, indem er SIST für SIXT setzte, eine Schreibweise, die man unter den unzähligen Namenszügen des Papstes auf diesen gemalten Teppichen schwerlich noch ein zweites Mal wird nachweisen können.

Es werden schwerlich künstlerische Motive gewesen sein, die eine Vereinigung der Kapellen- und Chorschranken empfehlen konnten. Im Gegenteil! Stand nicht eine empfindliche Störung der schönen Verhältnisse beider zu befürchten, wenn man die Balustrade der Sängertribüne durch das Eisengitter und den Architrav der Cancellata durchschnitt? Bedürfnisse des Kultus werden vielmehr jedes künstlerische Bedenken überwunden haben, und die Beobachtung altehrwürdiger Gebräuche, auf welche die päpstlichen Ceremonienmeister so hohes Gewicht legten, hat die Verbindung zweier selbständig komponierter architektonischer Körper gebieterisch verlangt.

Wer in der Kapelle Sixtus' IV den alljährlich sich wiederholenden feierlichen Messen beizuwohnen Gelegenheit fand, wird sich erinnern, dass auf der Cancellata bald mehr, bald weniger Kerzen angezündet sind. Alle 8 Kerzen brennen auf den hohen Kandelabern, hält der Papst selber das Hochamt, nur 6 werden angezündet, wird die Messe von einem Kardinal oder Patriarchen gelesen, endlich nur 4, cele-

[1]) Breite der oberen Fläche des Architravs der Cancellata und des in die Cantoria eingesetzten Stückes 40 cm. Man beachte auch die mächtigen Eisenklammern auf der Oberfläche des Architravs der Cantoria, mit dem das eingesetzte Stück im übrigen Marmor festgehalten wird.

briert ein Bischof. Diese Gewohnheit ist sehr alt, aber sie weicht heute in einem Punkte von dem ursprünglichen Ceremoniell ab, welches, der Anzahl der Kerzen auf dem Altar entsprechend, nicht 8, sondern 7 Fackeln über dem Eingang vorschrieb, wenn Seine Heiligkeit selber »pontificalmente« die Messe las. Paris de Grassis, der vielgenannte Ceremonienmeister Julius' II, dem wir für eine genaue Beschreibung der päpstlichen Kapelle und ihrer Einteilung, wie sie die Vorschriften des Kultus verlangten, verpflichtet sind, berichtet mit klaren Worten, dass *sieben*, sechs oder vier Lichter auf die Cancellata gesetzt wurden »pro celebrationum diversitate«.[1]) Ja, als er in Bologna gelegentlich des Aufenthaltes Julius' II im Jahre 1510 eine Kapelle ganz in der Art der päpstlichen einzurichten hatte und die Anstalten für die Abhaltung einer feierlichen Papstmesse traf, betont er ausdrücklich, dass er nicht 6 oder 8, sondern gerade 7 Fackeln über der Eingangspforte anbringen liefs.[2])

Wie bekannt, hat die Siebenzahl der Leuchter, den Prototypus im siebenarmigen Leuchter zu Jerusalem findend und auf die Apokalypse St. Johannis sich gründend, von je her in der christlichen Kirche eine tiefe symbolische Bedeutung gehabt.[3]) Dass man in der Sixtinischen Kapelle Gewicht darauf legte, ein so sinnvolles äufseres Zeichen der persönlichen Beteiligung des Papstes am Gottesdienst vom Altar auch auf die Schranken des Presbyteriums zu übertragen, kann uns nicht wundernehmen, und das Zeugnis des Paris de Grassis hat nicht nur als letzter thatsächlicher Beweis des Fehlens des achten Kandelabers mit dem stützenden Pfeiler und damit der Verbindung von Cancellata und Cantoria den höchsten Wert. Denn war die Siebenzahl der Leuchter auf dem Architrav der Schranken dem Künstler als Gesetz gegeben, so waren auch nur sieben Pfeiler verwendbar, und er sah sich vor die Aufgabe gestellt, vier Pfeiler auf der einen, drei auf der anderen Seite des Eingangs so anzuordnen, dass die Symmetrie möglichst wenig gestört wurde. Da mag ihm der Gedanke, den Architrav der Cancellata im Architrav der Cantoria endigen zu lassen und damit das Fehlen des achten Pfeilers mit seinem Kandelaber künstlerisch zu motivieren, als Lösung des Problems willkommen gewesen sein.

Seltsamerweise haben weder Jakob von Volaterra,[4]) noch Sigismondo de' Conti,[5]) noch Francesco Albertini,[6]) die beiden ersten Zeitgenossen Sixtus' IV, der letztere unter dem Pontifikat Julius' II in Rom anwesend, in ihren allerdings wenig eingehenden Beschreibungen der neu erbauten Palastkapelle der Cancellata mit einem Worte gedacht. Und doch lässt sich die Aufnahme derselben mit der Cantoria in den Grundplan, die in sich selber schon höchste Wahrscheinlichkeit besitzt, aus Johannes Burchards Diarium nachweisen. Er erwähnt die Marmorschranken zu wiederholten Malen, wenn er berichtet, dass man oben auf dem Architrav brennende oder — wie am Kar-

[1]) Abgedruckt bei Filippo Bonanni, La gerarchia ecclesiastica, Roma 1720, I, S. 491: »Cancelli sunt crates intermedii, quae senatum a populo distinguunt. Super hos septem sex aut quatuor luminaria ponuntur pro celebrationum diversitate«.

[2]) Manuskript in der Nationalbibliothek in Rom. T. II. S. 115.

[3]) Vergl. Moroni, der in seinem Dizionario, Vol. VII, unter candela und candeliere genauer die Fälle angiebt, wann statt der gewöhnlichen sechs Leuchter sieben auf den Hochaltar gestellt wurden. Vergl. Dante, Purgatorio XXIX v. 41 ff. Beachte ferner das Schulbild Botticellis im Berliner Museum, wo sich 7 Leuchter tragende Engel um die Madonna scharen.

[4]) Ed. Muratori, Rer. Ital. scr. XXIII. S. 123, 159, 188.

[5]) Le storie de' suoi tempi. Roma 1883. I. S. 205.

[6]) Opusculum de mirabilibus novae urbis Romae. Ed. Schmarsow. S. 13.

freitag — ausgelöschte Fackeln anbrachte,[1]) dass der Papst an Mariä Lichtmess die Kerzen, am Palmsonntag die Palmen »tam extra quam intra cancellum«[2]) segnete, dass endlich am Trinitatisfest 1488 die Predigt ausfallen musste, weil man den Prediger, der aufserhalb der Cancellata zu warten hatte und versehentlich in der Sala Regia zurückgeblieben war, vergebens suchte.[3]) Ja, eine zufällig hingeworfene Bemerkung, dass am Gründonnerstag 1486 die Thüren der Kapellenschranken entfernt und unter den Hochaltar gelegt wurden,[4]) enthält die wertvolle Bestätigung einer auch sonst noch zu begründenden Annahme, dass das Eingangsthor ins Presbyterium bei der Umsetzung der Cancellata verändert wurde, dass nicht, wie heute und schon im XVI Jahrhundert, mächtige, bis an den Architrav hinaufreichende Thürflügel die Marmorschranken verschlossen — wie hätte man diese unter einen zierlichen Renaissancealtar verbergen können —, sondern eine kleine Thür, die man leicht entfernen konnte, wie sie noch heute die Kapellenschranken der meisten Kirchen in Rom verschliefst. Auch noch als Paris de Grassis Ceremonienmeister war, scheinen diese Thüren entfernt worden zu sein, denn er beklagt sich, dass bei einer der grofsen Feierlichkeiten, wie sie Julius II gern in der Kapelle seines Onkels abhielt, das Volk aus dem Laienraum sich weit ins Presbyterium drängte und dem Papst beim Kommen und Gehen höchst beschwerlich fiel.[5]) Jedenfalls ist ein ehrwürdiges, in hohem Grade beachtenswertes Vorbild, das für die ursprünglichen Marmorschranken aufgestellt war, auch bei der Umstellung derselben noch mafsgebend geblieben.

In der Sala di Costantino, hinter den Stanzen Raffaels, ist links an der Fensterwand die Schenkung Roms an den Papst Sylvester dargestellt, die neuerdings dem Francesco Penni zugeschrieben wurde.[6]) Die Handlung geht in der alten Peterskirche vor sich; die Apsis mit dem alten Mosaik, dem vergitterten Grabe des Apostelfürsten unter dem Hochaltar und der hohen Balustrade, die es rings umschloss, wurden genau so wiedergegeben, wie man sie damals noch sah und wie sie Grimaldi beschrieben hat, ehe die ehrwürdige Basilika zerstört wurde. Über einer schmucklosen Brüstung, die der in der Sistina an Höhe etwa gleichkommt, erheben sich, wie dort die Pfeiler, in gleichmäfsigen Abständen die berühmten Vitineae, jene gewundenen, mit Weinlaub geschmückten Säulen aus dem Tempel von Jerusalem.

Über beiden ruht der Architravbalken, auf dem hier und dort, den Pfeilern und Säulen entsprechend, prächtige Marmorkandelaber aufgesetzt sind. Nun kann es einem ernsten Beobachter nicht entgehen, dass durch den in typologischer Weise an den Hochwänden angeordneten Bilderkreis aus dem Alten und Neuen Testament, durch die Anbringung der Papstporträte zwischen den Fenstern, durch die gemalten Teppiche an den unteren Wänden, ja endlich durch das opus Alexandrinum selbst des Fufsbodens in der päpstlichen Hauskapelle der ernste Charakter einer altchristlichen Basilika festgehalten werden sollte, als deren vollendetsten Typus man die alte

---

[1]) Ed. Thuasne. I. S. 183, 185.

[2]) Ed. Thuasne. I. S. 246, 289, 394. II. S. 39.

[3]) Ed. Thuasne. I. S. 310.

[4]) Ed. Thuasne. I. S. 23.

[5]) Rom, Nationalbibliothek. Manuskript II, S. 59: »populum in omnibus aulis et in capella intra et extra cancellos existentem«.

[6]) Ausgezeichnete Abbildung bei W. Vöge, Raffael und Donatello. Strafsburg 1896. S. 30. Vergl. Hermann Dollmayr, Raffaels Werkstätte, im Jahrbuch der Kunsthist. Samml. d. Ah. Kaiserh. Bd. XVI. (Separatabdruck S. 90.)

Peterskirche verehrte. Wird man sich da nicht gern mit dem sinnvollen Gedanken vertraut machen, dass Sixtus IV auch durch die Marmorschranken seiner Kapelle an die legendenberühmte Balustrade am Grabe St. Peters erinnert werden wollte und dass er diese dem Künstler, der die Cancellata der Sistina zu entwerfen hatte, als bedeutungsvolles Vorbild an die Hand gegeben hat? Dadurch erklärt sich auch am einfachsten die Eigenart ihrer architektonischen Gestalt, die, soviel wir wissen, in der Renaissanceskulptur heute nicht mehr ihres Gleichen hat.[1])

Die ältere Cancellata hat sich von den Kapellenschranken, wie sie sich heute zeigen, nur durch die Verbindung mit der Cantoria und die Gestalt der Eingangspforte unterschieden, deren Pfeiler rechts und links, wie die Säulen in St. Peter, nicht durch Thürpfosten in ihrer Wirkung beeinträchtigt wurden, sondern frei bis zum Architrav emporragten, indem man sich begnügte, die Thürangeln bis an den Rand der unteren Marmorbrüstung hinaufzuführen. Denn auch die Eisengitter, die Kardinal Antonelli in der settimana santa im Jahre 1856 aus der Sistina entfernen liefs und die erst vor wenigen Jahren durch vergoldete hölzerne, überdies fehlerhafte Nachbildungen ersetzt wurden, haben in St. Peter nicht gefehlt. Erhalten doch auch erst als Träger dieser Eisengitter Säulen und Pfeiler über der Marmorbrüstung in Basilika und Kapelle eine zweckmäfsige Bestimmung, und wenn sie auf dem Fresko in der Sala di Costantino fehlen, so beweist das vielleicht, dass man die Gitter bei grofsen Festlichkeiten entfernte, ein Gebrauch, wie er in neuerer Zeit in der Sistina wieder aufgenommen wurde.

Bezeugt Johannes Burchard[2]) in seinen Memoiren das Vorhandensein der Eisengitter auf der Balustrade um das Grab des Apostelfürsten, so erwähnt sein Landsmann Johann Fichard,[3]) ein Rechtsgelehrter aus Frankfurt a. M., der im Jahre 1536 in Italien reiste, die Eisengitter in der Sistina, deren Existenz ja schon durch ihre Spuren in Konsole und Pfeilerchen der Cantoria hinreichend bewiesen wurde. Wir finden aber bei dem wackeren deutschen Juristen, dessen Kunstkenntnisse allerdings zu wünschen übrig liefsen, wenn er dem Raffael den ganzen malerischen Schmuck der Sistina zuschreibt, für die Lösung der letzten an die alte Cancellata sich knüpfenden Frage eine Bemerkung von höchster Wichtigkeit, die uns eine der Zeitgrenzen angiebt, vor welcher in der päpstlichen Kapelle die Umstellung der Schranken nicht erfolgt sein kann.

»Jener Ort,« sagt er, »wohin sich der Papst, die Kardinäle und die Bischöfe mit ihrem Gefolge begeben und wo der Altar selber sich befindet, ist durch die

---

[1]) Eine ganz ähnliche Cancellata, deren Architrav auf 4 Säulen ruht, trennt dagegen in der altchristlichen Basilika Santa Maria delle Grazie bei Rosciolo in den Abruzzen Langhaus und Chor; dasselbe Grundmotiv kehrt in der Balaustra der Kirche des Campo santo in Leprignano bei Rom wieder, und endlich beschreibt Vasari III p. 570 ein solches »Tramezzo«, welches sich in der schon 1529 zerstörten Kirche San Giusto alle Mura bei Florenz befand. Der gelehrte Herausgeber des Liber Pontificalis, Abbé Duchesne, Direktor der École Française in Rom, hatte die Güte, mich auf die Herkunft dieser Schranken, wie solche einst auch San Clemente zierten, von der byzantinischen Ikonostasis aufmerksam zu machen. Vergl. Liber Pontificalis I p. 422. G. B. de Rossis hierauf bezügliche Schrift »Parere intorno alla chiesa di Grotta Ferrata«, die nicht im Buchhandel erschien, ist mir leider nicht zugänglich geworden.

[2]) Ed. Thuasne I S. 11 gelegentlich der Beschreibung der Aufbahrung Sixtus' IV in St. Peter vor dem Hochaltar in der Weise, dass sich die Füfse aufserhalb des eisernen Gitters — extra gratam ferream — befanden, damit sie von allen geküsst werden konnten. S. 20 spricht er von dem »ostium cancelli ferrei«.

[3]) Ed. Schmarsow im Repert. für Kunstwissenschaft. 1891. XIV S. 136.

Brüstung und die eisernen versilberten Gitter ein wenig über den dritten Teil hinaus vom übrigen, wo Volk und Pilger stehen, getrennt. Zur Rechten der Kapelle, ein wenig in der Höhe, fast ganz in der Mauer, befindet sich der Platz für die Sänger.«

Diese Beschreibung, die an Klarheit zu wünschen übrig lässt, ergiebt doch bei näherer Betrachtung nur die eine Deutung, dass Fichard die Schranken noch an ihrer alten Stelle sah und dass er bei seiner Angabe »ein wenig über den dritten Teil hinaus vom übrigen, wo Volk und Pilger stehen« sich mit der Vorstellung ins Presbyterium versetzte und den leeren Altarraum nicht mit in Betracht gezogen hat. Jedenfalls dürfen wir aus dieser Bestimmung entnehmen, dass die Verrückung der Kapellenschranken nicht vor dem Jahre 1536 erfolgt ist, was auch der schwerfällige, sich von dem ernsten Charakter der Frührenaissance allzuweit entfernende Stil des achten, an die Stelle der Cantoria notwendig gewordenen Pfeilers mit dem auf ihm ruhenden Kandelaber wahrscheinlich macht.

Die älteste Gesamtansicht der Sistina, die Sixtus V im Jahre 1587 von Lorenzo Vaccari stechen liefs,[1]) zeigt die Kapelle schon in der heutigen Gestalt mit den hinter die Cantoria zurückgeschobenen Marmorschranken, und damit ist der Zeitraum, in welchem die Umstellung geschehen ist, auf die Jahre 1536—1587 beschränkt. Aber die Grenzen lassen sich noch enger ziehen.

Die Kapellenschranken mit ihrem hohen Gitter erheben sich auf einer 1½ m. hohen Marmorbrüstung, die durch Sockel und Gesims horizontal, durch vier Pilaster auf jeder Seite vertikal gegliedert wird. Drei rechteckige Marmorplatten, mit köstlichster Dekoration geschmückt, füllen rechts und links die Leere zwischen je 2 Pilastern aus, auf denen sich die Gitterpfeiler stützen.

Der ganze unendlich reiche plastische Schmuck der Cancellata trägt das Gepräge einer Kunstepoche, wenn auch nicht einer Künstlerhand, abgesehen von dem Eckpfeiler mit dem Kandelaber zur Rechten und einigen Stücken der Eingangspforte, die uns zunächst beschäftigen wird.

Der Nachweis, dass die Thüren an den älteren Kapellenschranken nur bis an den Rand der Marmorbrüstung hinauf reichten, wurde durch die Vergleichung mit der Balustrade am Grab St. Peters und den Bericht Burchards bereits erbracht. Wenn wir nun sehen, dass schon auf dem Stich Sixtus' V, wie auch heute die mächtigen Nussbaumflügel Innocenz' X, hohe Thüren die ganze Öffnung bis an den Architrav verschliefsen, so müssen sich die Spuren einer solchen Veränderung, die naturgemäfs bei der Umstellung der Cancellata stattgefunden hat, auch noch am Thürrahmen nachweisen lassen. Der ganze obere Teil derselben giebt sich zwar zunächst als spätere Zuthat zu erkennen durch die völlig zusammenhangslose Weise, in welcher er auf die unteren Thürpfosten in der Höhe der mit ihnen in einem Stück gearbeiteten äufsersten Pilaster rechts und links aufgesetzt wurde. Aber ebenso sicher ist es, dass der Stil der oberen Thürpfosten mit dem Querbalken, der sie verbindet, vortrefflich zur übrigen Dekoration der Cancellata passt, so dass es kaum noch des oft sich wiederholenden Eichelornaments bedarf, um sie mit Bestimmtheit in die Zeit Sixtus' IV zu setzen. Dagegen tragen die unteren Platten der Portallaibung, die man an die ursprünglichen Thür-

[1]) Der Stich, dessen Original ich in der Kupferstichsammlung im Palazzo Corsini vergebens suchte, ist bei Bonanni, Gerarchia ecclesiastica, Roma 1720, II, Tav. 157 kopiert. Vergl. die Stiche bei Andrea Adami, Osservazioni per ben regolare il choro delle Cappelle Pontificie, Roma 1790, S. 1 und Francesco Cancellieri, Descrizione delle Cappelle Pontificie. Roma 1790. S. 108.

pfosten anstücken musste, einerseits um die Spuren der älteren Angeln zu verdecken, andererseits weil die oberen augenscheinlich nicht für die Cancellata gearbeiteten Pfeilerstücke über die unteren Thürpfosten hinausragten, ein völlig verändertes Gepräge. Ohne Schwung und ohne Leben sind die Ornamente, die sich vom Marmorgrunde abheben, und trotz aller Mühe ist es dem Künstler nicht gelungen, die unteren Stücke der Laibung mit den oberen von ihm ganz am Ende gleichfalls umgearbeiteten in Einklang zu bringen.

Der Querbalken über dem Eingang, der gerade noch lang genug war, um in die Thürpfeiler oben eingesetzt zu werden, wurde wie diese einem älteren Monument entnommen, hat aber schon vorher, wie das nach der Mitte zu komponierte Ornament, das Kreuz an der inneren Fläche zeigt, zu gleichem Zweck gedient, muss ursprünglich eine engere Pforte überdeckt haben und war mit den Thürpfosten aus einem Stück gearbeitet.[1])

Die genauere Zeitbestimmung der Umsetzung der Cancellata hängt endlich von der Lösung der Frage ab: wann wurden diese Ergänzungsarbeiten, wann wurde der Eckpfeiler rechts mit dem Kandelaber und dem zugehörigen Architravstück ausgeführt? Ein originelles Stilgepräge tragen nur die letzteren. Das etwas nüchterne und schwunglose, in groben Zügen aus dem Marmor herausgearbeitete Pilasterornament, das schwerlastende, das Motiv des Eckpfeilers auf der anderen Seite in übertriebener Weise wiederholende Kapitäl, die plumpen Verhältnisse und das reizlose Ornament des Kandelabers endlich, der sich den Leuchtern oben auf dem Denkmal Julius' II in San Pietro in Vincoli vergleichen lässt, alles das verrät aufs deutlichste den Charakter der späten Renaissance um die Mitte des XVI Jahrhunderts. Dagegen haben die gleichzeitigen Arbeiten am Portal durch das Bestreben, sie dem Stil der Frührenaissance zu assimilieren, alle selbständigen Züge verloren, aber das Lilienornament am Sockel auf beiden Seiten der inneren Thürfläche muss hier willkommene Anhaltspunkte für die Zeitbestimmung bieten. Scheint doch die Lilie die Entstehungszeit der Arbeiten am Portal unter der Regierung Innocenz' X (1644—1655) um so wahrscheinlicher zu machen, als er auch die heutigen Thüren fertigen liefs. Und doch wurde Innocenz X erst 1644 auf den Papstthron erhoben, und der Stich Sixtus' V belehrt uns, dass schon im Jahre 1587 die Cancellata umgestellt und ihre Thüren bis zum Architrav erhöht waren. Nun wird allerdings die Provenienz der Thüren der Kapellenschranken durch das Wappen Innocenz' X unwiderleglich festgestellt, dagegen dürfen die Lilien an der Thürlaibung nicht auf ihn bezogen werden, denn sicherlich hat man die Thürfassung nur einmal aufgebaut, und zwar vor dem Jahre 1587, ebenso unorganisch, flüchtig aus allerhand Fragmenten zusammengesetzt, wie wir sie heute vor uns sehen.

Nun sind aber auch die Lilien die Wappenblume der Farnese und ihres berühmten Papstes Pauls III, der in den Jahren 1534—1550 den Stuhl Petri inne hatte, also im Beginn des Zeitraums, in dem die Umstellung der Cancellata stattgefunden haben muss.

[1]) Die naheliegende Vermutung, dass dieser Querbalken über dem ursprünglichen Eingang der Schranken gelegen habe, muss zurückgewiesen werden. Der heute schon für die Entfaltung des päpstlichen Pompes äufserst enge Eingang würde so noch um 30 cm. enger gewesen sein. Die Entfernungen aber von Pfeiler zu Pfeiler sind durch die Einteilung der Brüstung und die Architravbalken so unabänderlich festgelegt, dass sie bei der neuen Cancellata ganz dieselben sein mussten wie bei der alten. Für die hier vorgenommene Anwendung des vertikalen Pilasterornaments auf einer horizontalen Linie finde ich in ganz Rom nur eine einzige Analogie an den dem Mino da Fiesole zugeschriebenen Teilen des Altars in der Sakristei von San Marco.

Der Spätrenaissancestil von Eckpfeiler und Kandelaber passt vortrefflich in die vierziger Jahre des XVI Jahrhunderts, und um den oberen Teil des Thürrahmens mit dem unteren harmonisch zu verbinden, entlehnte man Pfosten und Querbalken einem der alten Roveremonumente.

Damit ist die Lösung aller an die Ergänzungsarbeiten der Cancellata gelegentlich ihrer Umstellung sich knüpfenden Fragen gefunden, ja der Name Pauls III giebt uns vielleicht einen Fingerzeig, warum man überhaupt auf den Gedanken kam, die Schranken fast 5 m. zurückzuschieben. Wahrscheinlich schon im Herbst des Jahres 1540 enthüllte Michelangelo nach siebenjähriger Arbeit das Jüngste Gericht an der Altarwand der Kapelle.[1] Bestimmten Gesetze des Kultus den Standort der alten Cancellata und ihre Verbindung mit der Cantoria, so muss ein gewaltiger Künstler durch sein Machtgebot selbst die durch tausendjährige Tradition gefestigten Satzungen heiliger Ceremonien zum Schweigen gebracht haben, wenn er das Rückwärtsschieben der Kapellenschranken veranlasst zu haben scheint.

Die Herstellung einer Beziehung zwischen dem Jüngsten Gericht und den Kapellenschranken wird aber auch heute noch durch das Experiment gerechtfertigt, wenn wir beobachten, dass nur aus einer Entfernung, wie sie der jetzige Standort der Cancellata gestattet, ein völlig freier Blick auf die gigantische Schöpfung Michelangelos gewonnen werden kann. So hat der gröfste Genius der Renaissance, der durch sein Kolossalgemälde einst das höchste Entzücken der Zeitgenossen hervorrief und heute die schmerzliche Bewunderung der Nachwelt erregt, nicht nur den Zusammenhang und die Harmonie des Bilderkreises an den Wänden unterbrochen und zerstört, sondern mit verhängnisvoller Hand auch in die architektonisch so wohl durchdachten Verhältnisse der Kapelle Sixtus' IV eingegriffen.[2]

Erst nachdem die Entstehungsgeschichte der Cancellata abgethan, die einfacher sich entwickelt als das Monument selber erwarten lässt, darf an die Lösung der stilkritischen Fragen herangetreten werden. Und wie eine solche Untersuchung einerseits mit den eben ausgeschiedenen späteren Ergänzungen der heutigen Schranken nichts zu schaffen hat, so muss sie sich andererseits dagegen auch auf die Cantoria erstrecken, mit welcher die Cancellata ursprünglich ein Ganzes gebildet hat.

Dass Sixtus IV schon im Dezember 1480, — so berichtet Jakob von Volterra,[3] — eine Messe in seiner neuen Palastkapelle feierte, fast ein Jahr vorher, ehe er den vom 27. Oktober 1481 datierten Vertrag mit den Florentiner Malern abschloss, giebt uns ein neues wichtiges Datum für die Baugeschichte der Sistina und der mit ihr architektonisch so eng verbundenen Cancellata an die Hand, die also schon im Dezember des Jahres

---

[1]) Die von Vasari vermutungsweise geäufserte Angabe, das Jüngste Gericht sei am Weihnachtsfest 1541 enthüllt worden, lässt sich durch bis heute unbeachtet gebliebene Dokumente aus der Korrespondenz Michelangelos widerlegen. Ich werde anderen Ortes ausführlich über den Termin der Beendigung des Jüngsten Gerichtes handeln.

[2]) Den letzten Ausklang einer alten Tradition, die den Namen Michelangelos mit der Cancellata in Beziehung brachte, dürfen wir vielleicht in der Erzählung Tajas erkennen, dass der Meister die Modelle für die Kandelaber auf dem Architrav fertigte. Vergl. Taja, Descrizione del Palazzo Vaticano. Roma 1750. S. 63.

[3]) Ed. Muratori, Rer. Ital. Scriptores. XXIII. S. 115. Octava die mensis Decembris, qua celebratur conceptio beatae Mariae virginis Pontifex in sacellum a se nuper a fundamentis erectum ad sinistram Petri Basilicae situm mane ad Divina descendit, patribus et curiae proceribus de more comitantibus.

1480 vollendet gewesen sein muss.[1]) Wenn nun der Verfasser des Lobgedichts auf Sixtus IV in der Wiener Hofbibliothek,[2]) der im Jahre 1477 sein Werk vollendete, das »pulchrum praestansque sacellum« als noch im Bau begriffen beschreibt und zugegeben werden muss, dass erst an den plastischen Schmuck der Sistina gedacht werden konnte, als das architektonische Gerüst vollendet war, so wird man recht thun, die Entstehungszeit von Cancellata und Cantoria in die Jahre 1477—1480 zu setzen.

Zwei Gesichtspunkte sind vor allem ins Auge zu fassen, will man dem Kunstcharakter der reichen ornamentalen Skulpturen in der Sistina gerecht werden und ihre Herkunft ergründen. Einerseits war auch hier die Arbeit, wie das bei den meisten Monumenten der Frührenaissance in Rom der Fall, an verschiedene Künstlerhände verteilt, schon um ihre Vollendung zu beschleunigen, welcher der greise Papst nirgends mit gleicher Ungeduld entgegensah, wie in der Kapelle seines Palastes; andererseits hat Sixtus IV keine Bildhauer zweiten oder dritten Ranges in seine Kapelle berufen, konnte er ihnen auch keine monumentalen Aufgaben bieten. Und so finden in der That die liebenswürdigen, leider arg beschädigten Putten, die an der Brüstung der Schranken das von reichem Fruchtkranz umrahmte päpstliche Wappen tragen, die köstlichen Guirlanden, die zwischen den zarten Ornamenten der Mittel- und Eckplatten von Pilaster zu Pilaster sich hinziehen, die leichtstilisierten Blumen, Früchte und Palmetten der goldschimmernden Pfeiler, Säulchen und Konsolen der Sängerbalustrade ihresgleichen nicht in Rom, wo allerdings für rein dekorative Leistungen den Künstlern kaum jemals wieder eine ähnliche Gelegenheit geboten worden ist.

Die geflügelten Engelknaben, die rechts und links vom Eingang das von einem reichen Fruchtkranz umgebene päpstliche Wappen tragen, ziehen zuerst den Blick auf sich; bieten sie doch auch zunächst die einzigen Anhaltspunkte für den, der nach den Künstlern forscht, welche die Cancellata so anmutig aufgebaut.

In der That offenbaren sich uns sofort zwei völlig verschiedene Künstlerindividualitäten, versuchen wir einen Vergleich der Marmorplatten, die auf beiden Seiten dem Eingang der Cancellata zunächst sind. In der Bildung des Fruchtkranzes, der links gröfser, voller und üppiger ist wie rechts, in den Schlüsseln unter der Tiara, die links an ihren Griffen mit reicherem Ornament verziert und an ihren Bärten feiner ausgezackt sind wie rechts, in dem Eichbaum endlich, der hier schwungvoller behandelt ist und auf einer schlankeren Platte ruht wie dort, giebt sich ein Unterschied schon äufserlich zu erkennen.

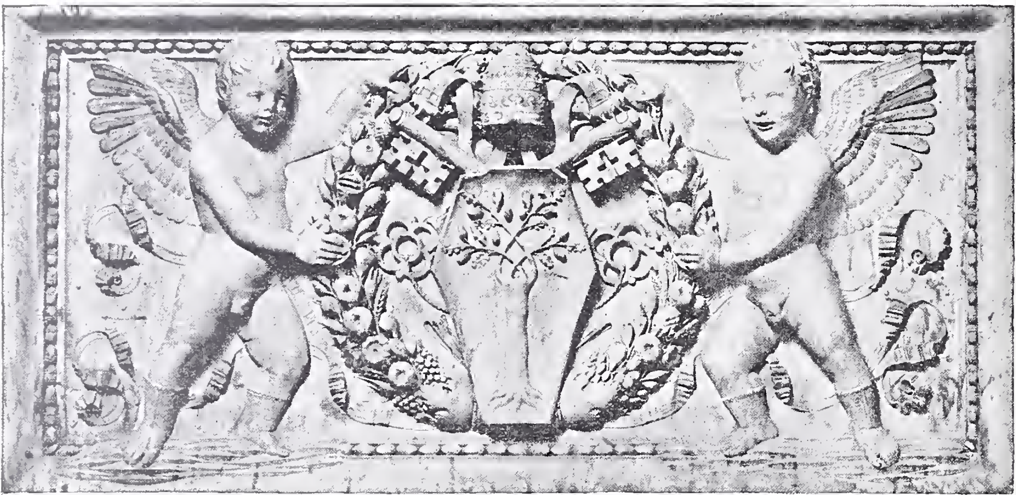
Aber erst durch eine Gegenüberstellung der Putten gewinnen wir das völlig klare Bild von zwei grundverschiedenen Persönlichkeiten. Diese mutwilligen Knaben mit dem lachend geöffneten Munde, den vollen Backen mit den feinen Grübchen, der auffallend hohen Stirn, über welche die kurzen köstlich naturalistisch behandelten Haarbüschel herabfallen, sind so viel anmutiger wie die schmalen Köpfchen der Putten links mit dem etwas mürrischen Ausdruck, der eigentümlich geformten Stirn, den perückenartig stilisierten Haaren, den kleinen, geschlitzten, lidlosen Augen, dem tief unter die Stirn sich senkenden Nasenrücken, dem kurzen Kinn und der etwas ge-

[1]) Auch E. Müntz ist dies Datum unbekannt geblieben, wenn er annimmt, dass man erst kurz vor dem Tode Sixtus' IV die Gottesdienste in der Sistina abzuhalten begann. Les arts à la cour des papes. III, 1. S. 136. Vergl. ebenso Schmarsow, Melozzo da Forlì. S. 207.

[2]) Cod. 2403. S. 11 b. Vergl. Pastor (Geschichte der Päpste, II, S. 527), der meines Wissens zuerst auf dies gerade für die Kunstthätigkeit Sixtus' IV höchst wichtige Dokument aufmerksam gemacht hat.

schwollenen Oberlippe. Und doch werden wir ihm nicht die Palme reichen, verfolgen wir, wieviel leichter es der Künstler rechts mit der Durchbildung des menschlichen Körpers nahm, wie wenig ihm daran lag, das, was seine Kunst geschaffen, mit dem Reiz des wirklich Möglichen zu schmücken. Den Charakter einer geistvollen, aber flüchtigen Dekorationsarbeit tragen die kleinen gedrungenen Körper der Putten; Arme und Händchen sind ebensowenig sorgfältig modelliert wie die kurzen Beine mit den zierlich ornamentierten Strümpfen, und ihre den kindlichen Eifer allerdings sehr anmutig zum Ausdruck bringende Stellung mit beiden Füfsen auf den leicht angedeuteten Wolken ist doch nicht ganz sicher und in Wirklichkeit sehr unbequem.

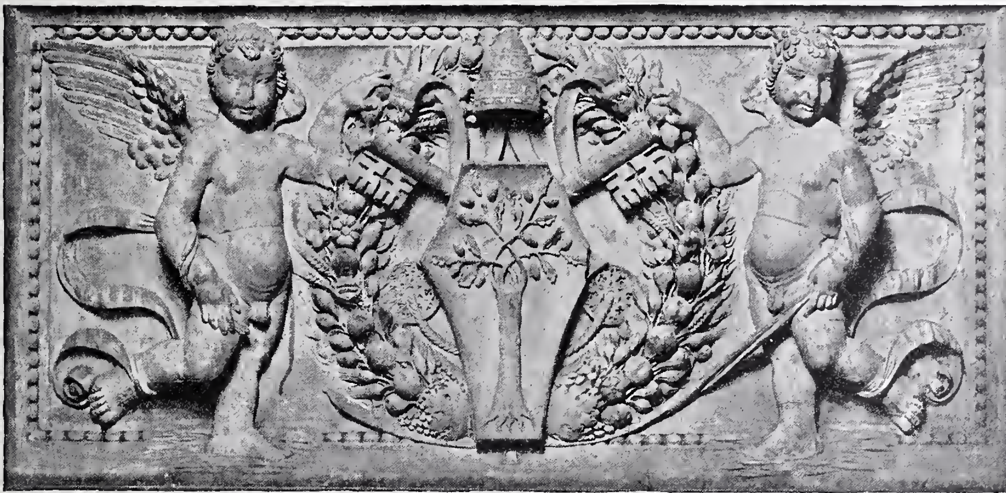
Die langen schmalen Enden der Bandschleife, welche unten den Kranz zusammenhält, flattern hinter den Buben in zierlichen, an sich nicht gehörig motivierten Schwingungen, um rechts und links den noch leeren Flächenraum der Platte auszufüllen.



Mino da Fiesole.
Relief von der Cancellata der Cappella Sistina.

Die Putten links nehmen es weit ernster mit ihrer Aufgabe und fangen die Sache viel praktischer an. Sie sind nicht an den Kranz herangesprungen, wie ihre übermütigen kleinen Gefährten, die ihn mit beiden Händen erfasst haben, sondern stehen sicher und gerade auf einem Bein und haben das andere ein wenig zur Seite erhoben. Den Kranz stützen sie nur oben leicht mit Unterarm und Hand, unten haben sie ihn an der Bandschleife erfasst, so dass sie ihn mühelos regieren und weniger Kraft verschwenden, wie die Engelknaben rechts. Gerade die Art, wie die Schlingungen dieser Bandschleife begründet sind, ist für den Künstler charakteristisch und zeigt, dass es ihm weit mehr um die Wahrheit zu thun ist, wie seinem Mitarbeiter. Erst sind die Enden noch einmal fest um den Unterarm der beiden Knaben geschlungen, dann flattern sie in grofsem Bogen frei in der Luft und schlingen sich endlich um das seitwärts erhobene Bein der beiden, so dass für keine ihrer Schwingungen die äufsere Begründung fehlt. Und doch hat auch diese Schleife keinen anderen Zweck als den, leere Räume hier und dort zu füllen, aber der Künstler hat mit feinem Takt diese Absicht hinter einer köstlich erfundenen äufseren Notwendigkeit verborgen.

Endlich ist nun noch die Körperbildung dieser Kleinen mit den Putten rechts zu vergleichen. Wie plastisch treten hier die Kinder aus dem Marmor hervor, dessen Schwere sie völlig abgeschüttelt haben! Wie sorgfältig sind die zarten Körper modelliert mit den zierlichen Armen und den hässlichen, aber doch kindlich charakteristischen Händen, den leicht angedeuteten Brustwarzen, der kleinen Falte über dem Kartoffelbauch, den Fettablagerungen am Unterleib, am Handgelenk und über den Füfsen. Man beachte auch die Flügel mit dem weich behandelten Gefieder, die ihre Eigentümer wirklich gebrauchen können, während die Schwingen mit den spärlichen Federn der Engelknaben rechts noch wenig mit diesen verwachsen erscheinen und noch halb im Marmor hängen geblieben sind. Wenn trotz alledem in der Regel den fröhlichen Putten rechts der Vorzug gegeben wird vor ihren ernsteren Gefährten, so liegt das nicht nur an der bezaubernden Anmut ihrer Köpfe und der stets günstigeren Beleuchtung, deren sie sich freuen, sie begrüfsen uns auch wie alte



Giovanni Dalmata.
Relief von der Cancellata der Cappella Sistina.

Freunde, und ähnliche Engelkinder, meinen wir, seien uns schon oft in Florenz und Rom begegnet.

Unter die Kindergestalten des Mino da Fiesole müssen wir diese Putten versetzen, wollen wir sie mit ihren Brüdern zusammen sehen. Man vergleiche sie mit den Christkindern der zahlreichen Madonnen Minos in Rom in Santa Maria del Popolo, in Santa Maria Maggiore, im Spital von San Giovanni in Laterano, man stelle sie den Putten am Grabmal des Grafen Ugo in der Badia in Florenz gegenüber, man bringe sie endlich mit dem Jesusknaben in Sant' Ambrogio in Florenz, mit dem Giovannino in Fiesole in Berührung. Die hohe Stirn, die Grübchen in den Wangen, der leise geöffnete Mund und das zierlich geformte Ohr, vor allem aber die kurzen krausen Haare, die regellos den kleinen Kopf bedecken, das sind sich immer wiederholende Eigentümlichkeiten der lebensfrohen Kinder des Meisters von Fiesole. Wenn er den Köpfen der Knaben an den Schranken der Sistina besondere Sorgfalt zuwendet und die Modellierung der Körper sträflich vernachlässigt, so wird das niemand wundernehmen, der Minos ungleiche Art zu arbeiten kennt.

Mino war in den Jahren 1474—1480[1]) zum dritten Mal in Rom anwesend und gerade im Dienst der Rovere vielfach beschäftigt. Dass Papst Sixtus, der für toscanische Künstler eine besondere Vorliebe gehabt haben muss, wenn er den Bau der Sistina dem Giovannino de' Dolci,[2]) einem Architekten von Florenz, anvertraute und wenige Jahre später fast die ganze Kapelle durch Künstler aus Toscana ausmalen liefs, auch für den plastischen Schmuck derselben den besten der damals in Rom thätigen Florentiner Meister mit heranzog, liegt an und für sich schon sehr nahe. Es wird überdies noch durch den Umstand wahrscheinlicher gemacht, dass Mino gerade damals in päpstlichen Diensten beschäftigt erscheint. Aber erst die beiden fröhlichen Wappenträger rechts an der Cancellata, denen der überhaupt schwer zu verkennende Kunstcharakter des Meisters von Fiesole so deutlich auf der Stirn geschrieben steht, machen die Vermutung zur Gewissheit und eröffnen zugleich für die Beteiligung Minos an dem reichen ornamentalen Schmuck von Schranken und Tribüne eine verheifsungsvolle Perspektive.

Welcher Bildhauer aber ist neben Mino noch in der Sistina thätig gewesen?

Als Mitarbeiter des Florentiners in Rom sind dokumentarisch und inschriftlich mehrere Künstler beglaubigt. Schon unter dem 5. Juli 1463 werden in den päpstlichen Rechnungsbüchern mit ihm zugleich Pagno von Florenz, Paolo Romano und Esaias von Pisa als Arbeiter an der Benediktionskanzel Pius' II genannt.[3]) Unter ihnen ist Pagno, der Sohn eines Antonio von Settignano, in der römischen Kunstgeschichte am wenigsten bekannt.[4]) Paolo Romano, der berühmteste römischem Boden entsprossene Bildhauer im XV Jahrhundert, dessen gemeinsame Thätigkeit mit Mino auch inschriftlich durch die beiden Putten über dem Portal von San Giacomo degli Spagnuoli beglaubigt ist, starb schon im Jahre 1470. Esaias von Pisa endlich, der Vater des berühmteren Cristoforo Romano,[5]) scheint Rom nach dem Tode Pius' II im Jahre 1464 für immer verlassen zu haben, wenigstens wird er in den päpstlichen Registern nicht mehr erwähnt. Es kann also von diesen drei Vertretern einer älteren Künstlergeneration, der auch Mino angehörte, niemand mit einiger Wahrscheinlichkeit für das zweite Wappenschild an den Schranken der Sistina in Anspruch genommen werden; das Zeugnis der Dokumente ist aber insofern auch für unsere Betrachtung nicht wertlos, als es Mino schon in den sechziger Jahren gemeinsam mit anderen Künstlern an der Arbeit zeigt, wie er uns wieder im Beginn der siebenziger am Grabmal Pauls II entgegentritt und endlich zum dritten Mal vor 1480 in der Sistina begegnet.

Über den Künstler, der gemeinsam mit Mino in den Jahren 1471—1473 das Grabmal Pauls II schuf, beobachten die Dokumente hartnäckiges Stillschweigen. Sein Name würde völliger Vergessenheit anheimgefallen sein, hätte er nicht die Gestalt der Hoffnung, eins der vielen Fragmente des gewaltigen Papstgrabes, die heute alle miteinander in den Grotten von St. Peter begraben liegen, mit eigener Hand gezeichnet: Joannis Dalmatae opus.

---

1) Vergl. den grundlegenden Aufsatz von Domenico Gnoli über die Werke des Mino da Fiesole in Rom im Arch. stor. dell' arte II, S. 455 ff., III, S. 89, 175, 258, 424.

2) Müntz, Les arts à la cour des papes. III, 1. S. 67.

3) Müntz a. a. O. I. S. 280.

4) Müntz a. a. O. I. S. 280, 283. II. S. 60, 61.

5) Wir verdanken Adolfo Venturi (Archivio stor. dell' Arte. I. S. 45, 148 ff.) eine mustergültige Studie über diesen in Rom geborenen und gebildeten, aber meistens auswärts beschäftigten Meister.

Auf Grund dieser Inschrift nahm H. von Tschudi mit äufserst glücklichem Griff eine ganze Reihe römischer Skulpturen, unter ihnen vor allen den gröfsten Teil des Grabmals Roverella (+ 1476) in San Clemente, für den Mitarbeiter Minos am Denkmal Pauls II in Anspruch und bestimmte zugleich die Periode der fruchtbarsten Thätigkeit des Meisters für die Jahre 1470—1480 und vielleicht darüber hinaus.[1] Zweimal erscheint nun Dalmata in diesen Werken in Verbindung mit Mino da Fiesole: am Papstmonument in den Grotten von St. Peter und am Altar von San Marco — Arbeiten, welche die beiden Meister von 1470—1475 etwa beschäftigt haben müssen. Wenn nun einerseits feststeht, dass Sixtus IV aufser dem toscanischen Bildhauer auch noch andere Künstler zur Ausführung des plastischen Schmuckes seiner Kapelle mit heranzog und andererseits erwiesen ist, dass Dalmata damals noch in Rom vielfach beschäftigt war, so legt sich von selber die Vermutung nahe, dass auch jetzt wieder gegen den Schluss der siebziger Jahre Mino mit seinem alten Genossen vom Paulsgrabe und dem Altar von San Marco zusammen gearbeitet habe.

Ein Vergleich der Bildwerke Dalmatas mit den Wappenträgern links an den Schranken der Sistina bestätigt solche Annahme in überraschender Weise. Diese zierlichen Putten, deren eigentümlicher Charakter schon oben im Vergleich mit Minos Engelknaben erörtert wurde, finden noch einmal ihresgleichen in Rom in den Engeln, die das Barbo-Wappen über dem Portal des Palazzo Venezia halten, und dem Jesuskinde der Madonna des Roverella-Grabes in San Clemente. Besonders das letztere, das wenig jünger ist wie die Putten in der Sistina und wie diese fast unbekleidet, teilt mit ihnen alle charakteristischen Eigentümlichkeiten des Kinderkörpers bei Dalmata, während die älteren Engel am Palazzo Venezia vor allem in der Gesichtsbildung, den reich gefiederten, plastisch modellierten Flügeln und endlich der Art, wie die flatternden Bandschleifen motiviert sind, an die Putten in der Kapelle Sixtus' IV erinnern. Das Kindchen am Roverella-Grabe ist lieblicher im Ausdruck wie die etwas mürrischen, überdies so grausam verstümmelten[2] Knaben an den Kapellenschranken, beugt es sich doch huldvoll segnend zu dem vor ihm knieenden Kardinal. Aber wie völlig gleicht es ihnen sonst in allen Einzelheiten vom Kopf bis zu den Füfsen! Wir bewunderten an den Knaben in der Sistina die Sorgfalt, mit welcher ihre zierlichen Körper modelliert waren, und finden hier dieselben zarten Ärmchen, die kleinen Hände und Füfse wieder mit den für Dalmata so bezeichnenden Fettablagerungen an den Beinen und über dem Handgelenk. Die auffallend längliche Gesichtsform der kleinen Wappenträger an der Cancellata erregte unsere Aufmerksamkeit mit einer Reihe anderer Eigentümlichkeiten, und wir finden die kurzen, etwas stilisierten, an den Seiten bis an das Ohr zurückgestrichenen Locken, das eigenartige Profil mit dem tief eingedrückten Nasenrücken, die kleinen geschlitzten, etwas nach oben stehenden Augen und endlich die ein wenig geschwollene Oberlippe in dem Gesichtchen des Jesusknaben am Roverella-Grabe wieder.

Mino da Fiesole und Giovanni Dalmata begegnen uns also in den Jahren 1477—1480 noch ein drittes Mal in gemeinsamer Arbeit an den Kapellenschranken der Sistina. Die Bildung ihrer Engelknaben ist an und für sich so sprechend, der Kunst-

[1] Jahrbuch d. K. Preufs. Kunstsamml. 1883, IV S. 169 ff.

[2] Zum Glück hat sich der Vandalismus spanischer und deutscher Landsknechte im sacco di Roma vom Jahre 1527, denen die Tradition die Beschädigung der Puttenpaare zuschreibt, auf diese beschränkt. Die dekorativen Teile von Cancellata und Cantoria erfreuen noch heute das Auge durch ihre ursprüngliche Schönheit.

charakter des genialeren, immer anmutigen, aber gelegentlich recht flüchtig arbeitenden Mino scheidet sich so scharf von der Arbeitsweise des weniger begabten, aber charaktervolleren, in seiner Kunst viel konsequenter verfahrenden Dalmata, dass die Trennung der Puttenpaare voneinander und ihre Verbindung mit diesen beiden Künstlernamen ohne grofse Mühe geschehen konnte. Ja, es bedarf kaum noch eines letzten Beweises durch die schlagende Analogie je zweier heute im Louvre in Paris bewahrten kleinen Guirlandenträger vom Grabmal Pauls II, in denen sich die Eigenart beider Meister — der leichtsinnige Übermut der Putten Minos, das Pflichtgefühl der schwer an ihrer Bürde tragenden Putten Dalmatas — in völlig gleicher Weise kund giebt, um ihnen auch an den figürlichen Darstellungen der Cancellata ihren Anteil zu sichern.[1]) Dagegen erweist sich eine Vergleichung dieser kostbaren Fragmente von dem gewaltigsten Papstdenkmal der Frührenaissance mit ihren üppigen Fruchtguirlanden und den herrlichen Medusenhäuptern als äufserst fruchtbringend, geht man an die weit schwierigere Aufgabe heran, den ornamentalen Schmuck von Cancellata und Cantoria in verschiedene Gruppen zu sondern.



Mino da Fiesole.
Relief vom Grabmal Papst Pauls II.
Im Museum des Louvre zu Paris.

Die Hände mit Bestimmtheit zu unterscheiden, welche an der glänzenden Dekoration der Sängertribüne arbeiteten, ist unmöglich. So völlig hat die überreiche Vergoldung alle Unterschiede einer feineren oder gröberen Arbeit ausgeglichen.[2])

[1]) Man vergleiche ferner bei Mino die völlig gleiche naturalistische Bildung der Haare, den Ausdruck des fröhlichen Mutwillens in den rundlichen Köpfen, die flüchtige Ausführung von Armen und Beinen und endlich die Bildung der Flügel. Man achte auch auf das Bandwerk, das wieder ohne Motivierung hinter den Buben flattert.

In Dalmata finden wir auch hier den gewissenhafteren Arbeiter; Kopf und Körper seiner ernsteren Knaben sind mit gleicher Sorgfalt ausgeführt. Ihre Stellung ist sicherer, wie die der Putten in der Sistina und das Bandwerk in seinen Schwingungen aufs beste motiviert. Die Bildung des Haarkranzes, der eingedrückte Nasenrücken, die leicht geschwollene Oberlippe sind für ihn ebenso charakteristisch, wie die Fettablagerungen an den Armen und Beinen und die weiche Bildung des Gefieders an den Schwingen.

Vergleiche über diese beiden Fragmente: Courajod, Deux fragments des constructions de Pie II à Saint-Pierre de Rome, aujourd'hui au Musée du Louvre, Gazette des Beaux-Arts, Sept. 1882. — Müntz, Histoire de l'Art pendant la Renaissance (I. Les Primitifs) S. 531. — Gnoli, Le opere di Mino da Fiesole, Arch. stor. dell' Arte III. S. 185.

[2]) Trotzdem kann es einem aufmerksamen Auge nicht entgehen, dass das Ornament der Balauster bald reicher, bald einfacher ist, dass die äufseren Pfeilerchen weniger fein

Aber sie trägt, schon weil man sie an ihrem alten Platze liefs, einen weit einheitlicheren Charakter als die Cancellata, und es scheint, dass ein Meister ganz ihre Ausführung übernahm und was er nicht selbst that, durch jüngere in seiner Werkstatt wohlgeschulte Künstler arbeiten liefs. Er ist auch der Schöpfer der gleichfalls reich vergoldeten sieben Kandelaber oben auf den Schranken, die nicht nur in der Meifselführung, sondern auch in der Zeichnung den gleichfalls in der Mitte durch einen Reifen zweigeteilten Balustern sehr nahe verwandt sind und noch heute auf den alten Zusammenhang hindeuten, der einst zwischen Cancellata und Cantoria bestand.[1])

Nur die Spuren der ursprünglichen Vergoldung, die man — vielleicht gelegentlich der Umstellung — mit Gewalt entfernte, sind heute noch überall an den Kapellenschranken sichtbar, nachdem auch ein Versuch Gregors XVI [1831—1846], das Gold wiederherzustellen, unglücklich ausfiel und wieder aufgegeben wurde. An ihnen müssen sich also feinere Unterschiede in der Technik und besondere Eigentümlichkeiten in Zeichnung und Stil der Ornamente am deutlichsten verfolgen lassen. Wurde doch auch den letzteren niemals wieder ein so breiter Spielraum gegönnt, wie an



Giovanni Dalmata.
Relief vom Grabmal Papst Pauls II.
Im Museum des Louvre zu Paris.

den sieben schlanken, auf allen vier Flächen mit zarten Blättern und Blumenranken verzierten Pfeilern und den vier übrigen Platten der Brüstung, für deren Eckplatten neben der Thür soeben Mino da Fiesole und Giovanni Dalmata als Schöpfer in Anspruch genommen wurden.

Zwei Künstlerhände sind auch zu unterscheiden, will man dem rein dekorativen Schmuck der Schrankenbrüstung gerecht werden. Je zwei Platten sind von demselben Meister ausgeführt, so dass die Hauptarbeit zu gleichen Hälften verteilt worden ist. Und zwar ursprünglich wohl in der Weise, dass die Arbeit rechts dem einen, links dem anderen zufiel, doch hat man gelegentlich der Umstellung der gröfseren Symmetrie wegen die stilistisch verwandten Skulpturen einander gegenüber angebracht,

gearbeitet sind wie die inneren. Man vergleiche das Akanthusblatt an den Kapitälen, die Bildung der Schlüssel und die Form der Wappenschilde. Dagegen sind die reich verzierten Platten zwischen den Konsolen alle drei von derselben Hand gearbeitet.

[1]) Je zwei dieser Leuchter, 3 und 6, 4 und 7 von links gezählt, wurden paarweise nach gleicher Vorlage gearbeitet. Die Basis des Eckleuchters links hat man nach der Wand zu einfach abgeschnitten, eine Nachlässigkeit, die man sich fast 70 Jahre später nicht einmal bei dem Eckkandelaber rechts gestattete. Der zweite Kandelaber links überragt durch Zierlichkeit der Dekoration und Schönheit der Verhältnisse alle seine Gefährten.

so dass heute die Mittelplatten einerseits und die Eckplatten andererseits miteinander verbunden und einem Meister zuerkannt werden müssen. Wir können also die Arbeiten nebeneinander betrachten, und der Charakter eines jeden tritt dadurch nur um so schärfer hervor.

Eine Vergleichung der beiden am besten beleuchteten Platten rechts führt am ersten zum Ziel, und was sich von ihnen sagen lässt, gilt auch von den Platten links. Das Grundmotiv ist überall dasselbe: ein üppiges Fruchtgehänge mit herabhängenden Schnüren geht von einer Ecke der Marmortafel zur anderen, leicht stilisierte Ranken spriefsen aus der Mitte der Guirlande hervor, bedecken nach rechts und links sich teilend die innere Fläche und spielen in schön geschwungenen Kreisen um ein Mittelstück, eine Amphora, ein Medusenhaupt, das oben vom Rande an einer Schnur herniederhängt. Aber wie verschieden ist die Durchführung im einzelnen, in Technik und Komposition, wie überlegen zeigt sich der eine Bildhauer vor dem anderen in der fast spielenden Leichtigkeit, mit welcher er jeden Widerstand der Materie überwindet.

Dieser Künstler, der die Mittelplatte arbeitete, besafs vor allem ein erstaunliches Kompositionstalent. Die schwere Guirlande, durch die an den Seiten herabhängenden Fruchtschnüre in ihrer Wirkung noch verstärkt, zieht sich von einer Ecke zur anderen in ziemlich flachem, der Form der Platte trefflich angepasstem Bogen; das Rankenornament bedeckt nach oben und unten — hier vom Fruchtgehänge überschnitten —, in zwei Hauptzüge sich zerteilend, mit zierlich verschlungenen Zweigen, mit Eichblättern und Blumen gleichmäfsig die ganze Fläche, so dass die oben von den Ecken herabflatternden Bandschleifen zwischen all dem Reichtum von Blüten und Früchten sich kaum hindurchzudrängen vermögen. Das Medusenhaupt, getreu der Antike nachgebildet, hängt von einem Ringe an straff angezogener Schleife herab und ist von zartem Rankenwerk umgeben, den letzten Ausläufern der nach oben hinaufgezogenen Zweige. Zu solcher Überfülle von Formgedanken, denen ein ausgeprägter Sinn für schöne Symmetrie die rechten Wege zeigt, gesellt sich eine etwas kühle, aber vollendet freie Technik. Die üppigen, zwar wenig individuell erfassten Früchte mit dem reichen Blattwerk, das sie umrahmt, die schwungvoll geführten Linien der Ranken mit ihren Blättern und Blumen sind aufs feinste durchgebildet und mit plastischer Schärfe aus dem Stein herausgearbeitet.

Das ist die Eigenart des Meisters, der nicht nur diese Platte verzierte, sondern auch links das Mittelstück arbeitete mit dem in den Grundzügen fast völlig unveränderten Ornament. Nur statt des Medusenhauptes verwandte er hier ein mit zarten Palmetten verziertes Tellerchen als Mittelstück und umrahmte den Rand der Platte mit dem antiken Perlstab.

Eine ganz andere Natur ist der Meister, der die Eckplatten ausführte. Nähert sich sein Gefährte in der ungesuchten Eleganz, mit welcher er den Meifsel führt, der Dekoration der Hochrenaissance, wie sie z. B. an den Prälatengräbern Sansovinos im Chor von Santa Maria del Popolo unser Auge entzückt, so steht dieser Künstler in der Bildung seines zarten, aus dem Stein weit weniger plastisch herausgearbeiteten Rankenwerks noch ganz auf dem Boden des Quattrocento. Er komponiert weder so trefflich wie der Meister der Mittelplatten, noch gebietet er über eine gleiche Fülle von Motiven, aber was er leistet, hat den Reiz engeren Zusammenhanges mit der Natur und verrät eine durch lange Übung wohlgebildete Technik. Mühsam gelingt es ihm erst an der Eckplatte links, die ganze Fläche einigermafsen zu beleben, obwohl gerade hier die Guirlande am wenigsten wirkt, weil er die Fruchtreihen nicht büschelweise verbindet, sondern in gleichmäfsigen Abständen nebeneinander anordnet

und die herabhängenden Fruchtschnüre durch Waffenornamente ersetzt. Rechts versucht er noch vergebens, durch ein Lieblingsmotiv, mächtige, etwas gewaltsam auseinandergezerrte, in ihren weiten Schwingungen ungenügend motivierte Schleifen, die grofse Leere in den Ecken auszufüllen, welche das lebendig naturalistisch behandelte, aber recht spärlich nur nach oben sich entwickelnde, etwas unsymmetrisch komponierte Rankenwerk freigelassen hat. Die schmalere, im einzelnen weniger üppig durchgebildete Guirlande beschreibt einen etwas zu tiefen Bogen, und die Fruchtgehänge mussten weiter herniederhängen, wollte der Künstler eine ähnlich harmonische Wirkung erzielen wie sein Gefährte, der die Mittelplatte daneben schuf.

Verschiedene Hände verfolgt man auch an Sockel und Gesims der Brüstung; sie lassen sich noch schärfer trennen am zierlichen Ornament der Pfeiler, wo sich ein gröfseres Talent, die Pilasterverzierungen bis zur Höhe hinauf genau in den Rahmen hineinzukomponieren, und eine vorgeschrittenere Technik einem weniger fein organisierten Auge und einer anders geschulten Hand gegenüber mit ziemlichem Nachdruck geltend macht.[1]) Dem Stil der Hochrenaissance nähern sich endlich auch die jeder für sich aus einem Stück paarweise und, wie es scheint, von einer Hand gearbeiteten Pilaster, welche die Brüstung gliedern; das flach gearbeitete, sehr originell erdachte Motiv, ein Kandelaber, der oben eine Schale mit brennender Flamme trägt, ist der gegebenen Fläche vortrefflich angepasst.

So lässt sich demnach der ganze ornamentale Schmuck von Cancellata und Cantoria in zwei Hauptgruppen teilen. Ein älterer, in der dekorativen Plastik wohlgeübter Meister, der in der Frührenaissance wurzelt und seine zierlichen, meistens nur ganz flach aus dem Marmor gearbeiteten Ornamente nicht immer mit gleichem Verständnis in die gegebene Fläche komponiert, offenbart seine Eigenart vor allem an der Cantoria und an der Kandelaberreihe auf dem Architrav; aber auch an den Eckplatten der Cancellata finden wir ihn wieder, und die Verzierung von drei Pfeilern — 2, 5 und 7, von links gezählt — darf ihm mit aller Wahrscheinlichkeit zugeschrieben werden. Die zweite Hälfte der ornamentalen Skulpturen an den Kapellenschranken wurde einem anderen Künstler übergeben, der sich mit seinem ausgeprägten Sinn für Symmetrie, in der Art, wie er mit plastischer Schärfe seine schwungvollen Ornamente ausarbeitet, wie er sich an reizenden Rankenmotiven, an üppigem Blätter- und Blumenschmuck nicht genugthun kann, der Hochrenaissance nähert.

Ist doch überdies das dekorative Talent Minos nicht nur durch Vasari beglaubigt, der berichtet, er habe in seinen Anfängen in Rom älteren Meistern am Schmuck der Prälatengräber geholfen; es offenbart sich auch an fast jedem seiner späteren umfangreichen Werke in Fiesole, Florenz und Rom.[2])

Das Grabmal Salutati in Fiesole bietet schon in der Bildung der Konsolen mit den zweigeteilten Voluten und ihrer etwas unbeholfenen Flächendekoration schlagende Vergleichungspunkte mit der Cantoria, an deren Balustern sich, wie an den Schäften der Kandelaber, eine besondere Vorliebe für die Palmette geltend macht, wie sie uns wiederum an den Grabmälern Salutati und Ugo in Florenz bald mehr, bald minder stilisiert, so häufig begegnet. Für das Rankenwerk der Eckplatten findet sich am gleich-

[1]) Das besser in den Rahmen komponierte Ornament beobachtet man an den Pfeilern 1, 3, 4, 6 von links gezählt; 2, 5 und 7 verraten eine andere Hand.

[2]) Auch Schmarsow, der ebenfalls zwei Hände in der Dekoration von Cancellata und Cantoria erkannte, hat bei der letzteren an Mino gedacht. Er schreibt von dem Meister der Sängertribüne: »In der Behandlung der architektonischen Zierformen verrät er Minos Gewohnheiten« (Melozzo da Forli S. 209).

zeitig entstandenen Grabmal Tornabuoni in Rom die Parallele, wo in ähnlicher Weise geflügelte Sphinxe als Träger benutzt werden, wie an einem Kandelaberpaar in der Sistina. Sucht man endlich Verwandtes wie die nach dem Laienraum zu tiefer, nach dem Presbyterium zu flacher gearbeitete Pfeilerdekoration der Schranken, so vergleiche man mit ihr die Pilaster des Grabmals Tornabuoni und des Tabernakels in Sant' Ambrogio in Florenz einerseits und die Pilaster des Monuments Salutati und des Tabernakels in Santa Maria in Trastevere in Rom andererseits. Nachdem Mino und Dalmata als Urheber der Platten mit dem Rovere-Wappen festgestellt sind, wird man ihnen auch den dekorativen Schmuck der Schranken ohne weiteres zuerkennen müssen, und wir werden Mino mit dem zuerst charakterisierten Meister identifizieren dürfen. Ja, er hat nicht nur die Kandelaber und drei der Pfeiler gebildet, ihm gehört auch die ganze Cantoria.

Ganz anders liegt die Sache mit Dalmata. Sein Biograph, dem er zugleich die Auferweckung von den Toten verdankt, setzt wenig Vertrauen in die dekorativen Talente des charaktervollen, seinen aufseritalienischen Ursprung niemals ganz verleugnenden Künstlers. »Mit Ausnahme jenes rohen Edelsteinsaumes am Thronsessel der Spes«, schreibt er, »ist ihm kein Ornament mit einiger Wahrscheinlichkeit zuzuschreiben«.[1]) Aber seitdem durch Müntz und Gnoli die beiden im Louvre bewahrten dekorativen Marmorplatten als Bruchstücke vom Grabmal Pauls II nachgewiesen sind, seitdem wir wissen, dass Mino die eine, Dalmata die andere dieser Platten arbeitete, wird man solches Urteil modifizieren dürfen. Zwar lässt sich Minos Anteil an den rein dekorativen Skulpturen in der Kapelle Sixtus' IV, wie wir sahen, auch ohne den Vergleich mit den Fragmenten im Louvre feststellen, aber für Dalmatas Leistungsfähigkeit in der ornamentalen Plastik sind sie das einzige erhaltene Zeugnis. Erscheint doch am Grabmal Pauls II auf einer Fläche zusammengedrängt, was Dalmata in der Sistina einfach auf 2 Platten übertragen hat. Hier müssen die Putten nicht nur das gewaltige Löwenhaupt, das Wahrzeichen des Barbo, stützen, sie tragen auch zugleich das schwere Fruchtgehänge über der Schulter, und im Centrum ist das Medusenhaupt gemeifselt, ganz wie an der Mittelplatte rechts der Cancellata. Wenn das Medusenhaupt am Paulsgrabe naturalistischer aufgefasst ist wie an den Kapellenschranken, wo Dalmata eine antike Vorlage kopiert hat, so erklärt sich das zur Genüge aus einem mehr als zehnjährigen Aufenthalt in Rom, der zwischen beiden Arbeiten lag. Dalmata hat sich ebensowenig wie jeder andere nach Rom übergesiedelte Künstler der Renaissance auf die Dauer dem Einfluss der Antike entziehen können. Aber für beide Masken ist der starre furchterweckende Ausdruck des Auges charakteristisch, während das Medusenhaupt des liebenswürdigeren Mino am Paulsmonument uns durch die Schönheit der edelgeformten Züge bezaubert.

Charakterisiert sich an den Putten des Papstdenkmals die Eigenart beider Meister ganz so wie an den Kapellenschranken, so gilt dasselbe, was wir von der Dekorationsweise Minos und seines Mitarbeiters, den wir jetzt gleichfalls Dalmata nennen werden, in der Sistina sagen durften, auch für die Ornamentik an den Fragmenten im Louvre. Minos schmälere, flüchtiger und flacher gearbeitete Guirlande lässt einen breiten Rand unten an der Platte frei; er muss unendliches Bandwerk und Rankenornamente zu Hilfe nehmen, um die Leere in den Ecken und um das Medusenhaupt herum zu füllen. Dalmatas Leistung ist viel weniger ansprechend — er erreicht niemals die heitere Anmut, die Minos Schöpfungen verklärt —, aber auch hier wie in der Sistina

[1]) A. a. O S. 189.

gelingt ihm die Komposition viel besser. Die schwere, etwas plumpe Guirlande, deren zartere Nachbildungen wir an den Mittelplatten der Cancellata begrüfsen, füllt den unteren Teil der Fläche prächtig aus, die einfachen breiten Schleifen konnten nicht besser erfunden werden, um das Vakuum zu füllen, aber die schweren Füllhörner, die zwischen Guirlande und Medusenhaupt eingeklemmt wurden, um ihren breiten Hals zu verdecken, verraten, dass Dalmata damals noch nicht das feine Formgefühl besafs, dessen sich der Meister von Fiesole rühmen durfte.

In den Arbeiten Dalmatas an der Brüstung der Cancellata dürfen wir die folgerichtige Weiterentwickelung dessen begrüfsen, was sich in charaktervollen Anfängen am Grabmal Pauls II offenbart. Seine stärkste Eigenschaft, die Kunst zu komponieren, bleibt ihm treu, seine etwas herbe Auffassung zeigt sich in der Bildung der Putten nur wenig gemildert, aber sein Formensinn hat sich geklärt. Gerade weil sich die Vorlage in beiden Fällen genau wiederholt, ist der Vergleich des Fragments im Louvre mit der Mittelplatte rechts der Kapellenschranken so lohnend und wirkt zugleich für die Autorschaft Dalmatas so überzeugend. Und wie die Skulpturen am Paulsgrabe den Anfang, die Arbeiten in der Sistina das Ende der Thätigkeit des Künstlers in Rom fixieren, soweit sie uns bekannt, so lehrt uns endlich die Vergleichung beider, wie die herbe Natur des Ausländers in Italien dem befreienden Einfluss der Renaissance nachgegeben und sich zu gröfserer Harmonie entwickelt hat.

Wurden von Dalmata auch die Pilaster an der Brüstung und die vier übrigen Pfeiler auf derselben gearbeitet? Wir möchten das nicht unbedingt behaupten, nachdem gerade am Ende der siebziger Jahre des Quattrocento ein dritter Meister als Mitarbeiter Minos sowohl wie Dalmatas nachgewiesen worden ist. Es ist eins der Verdienste Schmarsows, den Kunstcharakter Meister Andreas entwickelt zu haben, der allerdings schon in hohem Alter stand, als der plastische Schmuck der Sistina ausgeführt wurde.[1]) Hat er auch die Pilasterdekoration an den Grabmälern Roverella in San Clemente und Cristofero della Rovere in Santa Maria del Popolo ausgeführt, so wird man ihm endlich auch einen Anteil am Pfeiler- und Pilasterschmuck der Schranken der Sistina billig zugestehen dürfen. Werden doch dieselben Motive überall mit derselben technischen Fertigkeit verarbeitet. Ein besonders charakteristisches Ornament, ein Mittelding zwischen Amphora und Kandelaber, das an den oberen Teilen des Piccolomini-Altars in Siena die Pilaster ziert, ist auch an der Cancellata an allen Pilastern der Brüstung und am Eckpfeiler links durchgeführt; die zarten Eichblätter und Akanthusranken, bald schwungvoll stilisiert, bald in natürlicher Schönheit sich darstellend, die an einigen Pfeilern der Cancellata besonders das Auge erfreuen, kehren ganz so an den Gräbern Rovere und Roverella wieder.

Wie für die Charakterzeichnung eines grofsen Menschen auch das Nebensächliche wichtig erscheinen muss und das Zufällige Bedeutung erhält, so gewinnt auch der plastische Schmuck der Sistina, welcher allerdings gegen das, was die Malerei hier geleistet hat, bescheiden zurücktritt, durch die Stätte, für die er erdacht, die Umgebung, in der er gearbeitet wurde, schon an und für sich ein Interesse, welches ihn weit über alle gleichzeitigen Leistungen in der römischen Skulptur erhebt.

[1]) Jahrbuch d. K. Preufs. Kunstsamml. 1883. Bd. IV. S. 18 ff. Er starb im Jahre 1506, 85 Jahre alt.

DER MEISTER DER SPIELKARTEN UND SEINE SCHULE

VON MAX LEHRS

Seit Passavant im zweiten Band seines Peintre-Graveur S. 70 u. ff. den Meister der Spielkarten als einen Schüler des Meisters E S in die Kunstgeschichte einführte und ihm aufser dem grofsen Kartenspiel noch vier andere Stiche zuwies, ist es gelungen, diesen hervorragenden Stecher zeitlich und örtlich genauer zu fixieren. Im IX Band dieser Zeitschrift (S. 239) konnte ich Benutzungen seiner Karten in zwei Handschriften von 1454, und im XI Band (S. 53) solche in einer Handschrift von 1446 nachweisen. Auch in dem »Miroir de la Salvation Humaine« von 1448 in Brüssel lassen sich Entlehnungen aus dem Spiel feststellen. [1]

Es ist nicht verwunderlich, dass gerade dies Kartenspiel, welches zugleich das älteste gestochene und das schönste von allen ist, die wir aus dem XV Jahrhundert besitzen, nicht nur von geringeren Stechern kopiert, sondern auch von den Miniatoren der Zeit und von den verschiedensten Handwerkern als willkommene Vorlage für Arbeiten jeglicher Art verwendet wurde. Aufser in den eben genannten datierten Manuskripten finden sich Tiere und Blumen daraus in einem undatierten Horarium des Bischöflichen Museums zu Haarlem, in einem niederrheinischen Brevier der Hofbibliothek zu Darmstadt,[2] im Gebetbuch Herzog Eberhards I im Barte auf der Königlichen Bibliothek zu Stuttgart,[3] in einem niederländischen Horarium der Bodleian Library zu Oxford,[4] in dem Speculum historiale des Vinc. Bellovacensis, einer Inkunabel von 1473 in der Universitätsbibliothek zu Budapest, in der gemalten Bordüre eines Schrotblatts mit der Darstellung Christi am Kreuz in Form des Monogramms Jesu im Münchener Kabinet[5] und noch im Matrikelbuch der Baseler Universität (1460—1567) unterm Jahr 1505. Der Meister mit den Bandrollen verwendete verschiedene Points in seinen Stichen, und selbst Franz Brun hat auf dem Stich B. 103 Hirsch und Reh einer Karte des Spiels entlehnt.[6] Mehrere Vögel finden sich auf dem gepressten Ledereinband einer Schwabenspiegel-Handschrift des Germanischen

[1] Vergl. des Verfassers Schrift: Der Meister der Liebesgärten (Dresden 1893), S. 9 Anm. 2.

[2] Ms. 1968. Vergl. Jahrbuch d. K. Preufs. Kunstsamml. XI. S. 54.

[3] Brev. Q. 1. Ibid. IX. S. 240.

[4] Douce Ms. 248 fol. 87v und 251v.

[5] Das Blatt stammt aus einem Missale der Hof- und Staatsbibliothek (impress. Venetiis 1484 Bernard de Benedi) Lit. 252 Wessobrunn. — Eine ähnliche, aus dem Kabinet Sotzmann stammende Darstellung in der Wiener Hofbibliothek (vergl. P. I. S. 233).

[6] Nicht Virgil Solis, wie ich in meinen »Spielkarten« S. 4 Anm. 3 irrtümlich angegeben.



MEISTER DER SPIELKARTEN

MARIA MIT DER SCHLANGE

KUPFERSTICH IN DER BIBLIOTECA DEL SEMINARIO ZU PADUA

2



DEUTSCHE SCHULE. XV JAHRHUNDERT

DER HEILIGE MICHAEL

FEDERZEICHNUNG IM BRITISH MUSEUM ZU LONDON

Museums,[1]) ein Hirsch in Email als Mittelrund einer Glasschale im Louvre, andere Tiere auf einem Kästchen von geschnittenem Leder im Museum zu Clermont-Ferrand[2]) und auf einem ähnlichen im Germanischen Museum,[3]) wieder andere auf zwei gotischen Bechern in Farbenemail aus der Wiener Schatzkammer[4]) und auf einer gravierten Zinnkanne der Tuchwalkerinnung zu Löwenberg i. Schl. Noch 1618 kopierte der jüngere Burgkmair in seinem mit Heinrich Vogtherr herausgegebenen »Ernewrten Geschlechter Buch der löblichen dess Heiligen Reichs Statt Augspurg« den Hirsch-Ober *b* des Spiels L. 7. 48 von der Gegenseite als Vertreter des Geschlechtes der Walther (Teil II. Nr. 67) und benutzte das Kostüm des Löwen-Ober L. 8. 71 in freier Weise für den Vertreter der Familie Ulstett (Teil II. Nr. 78).

Die erstaunliche Feinheit und Delikatesse der technischen Behandlung des Kartenspiels, wie sie namentlich in den noch ganz frühen Dresdner Abdrücken zur Geltung kommt,[5]) ist im XV Jahrhundert von keinem Stecher wieder erreicht worden, und trotz der sehr primitiven Manier, in welcher die ungemein zarten Schraffierungen bei Vermeidung aller Kreuzlagen den Falten folgen, ist die körperliche Wirkung der Stiche und ihre farbige Tiefe eine viel gröfsere als später beim Meister E S. Letzterem ist der Spielkartenmeister auch in der Zeichnung überlegen, die voller und korrekter ist als bei seinem oberrheinischen Nachfolger. Was das Spiel aber vor allem auszeichnet, ist jenes feine Schönheitsgefühl, das sich nicht nur in den ruhig gemessenen Bewegungen der grofsen Figuren, sondern auch in jedem der zahlreichen Pointfigürchen zu erkennen giebt. Ein schon im XVI Jahrhundert fast völlig verloren gegangenes Stilgefühl spricht aus diesen zierlich gebogenen Cyklamenblüten, die bald als Knospen zusammengelegt sind, bald den erschlossenen Kelch zu Boden kehren. Die Hirsche und Bären zeugen von einer nicht gewöhnlichen Naturbeobachtung, und selbst die Löwen, die der Künstler doch wohl kaum aus eigener Anschauung kennen lernen konnte, gehen über das Mafs der sonst beliebten Pudelform mit menschlichem Gesicht hinaus, welche Dürer zu einem Typus in der deutschen Kunst heranbildete. Die höchste Grazie entfaltet der Künstler jedoch bei den Vögeln, die nicht naturalistisch wie beim Meister E S, sondern leicht stilisiert und so liebenswürdig und anmutig aufgefasst sind, wie man sie sonst höchstens in der japanischen Kunst antrifft.

Ungeachtet dieser hohen künstlerischen Qualitäten hat es der Stecher nicht verschmäht, gelegentlich sich selbst zu kopieren und einige Pointfigürchen der einen Karte auf der anderen von der Gegenseite zu wiederholen, z. B. auf dem Dresdner Fragment L. 24. 36 Vögel von der Sieben und Neun L. 6. 28 und 30, auf der Hirsch-Acht und -Neun L. 7. 44 und 45 die Hirsche und Rehe der Sechs und Sieben L. 7. 42 und 43. Auch sonst bietet sein Werk analoge Fälle: von der grofsen Gefangennahme

[1]) Vergl. des Verfassers Kat. des Germ. Mus. S. 27. Auf dem geschnittenen Ledereinband einer deutschen Chronik von 1459 in der Bodleian Library zu Oxford (Ms. Douce 367) sah ich den Blumen-Ober des Kopienspiels L. 25. 57, zu dem das Original des Spielkartenmeisters bis jetzt nicht bekannt ist.

[2]) Photographiert von Dujardin & Co. Nr. 105.

[3]) Saal XL. H. G. 293.

[4]) Jetzt in den Hofmuseen Saal XVII. Vitrine II. Nr. 37 und 40. Vergl. Quirin Leitners Kat. der Schatzkammer (Wien 1887) S. 102. Ich verdanke diesen Hinweis Herrn Direktor Hans Boesch vom Germ. Museum.

[5]) Die 40 Karten des Pariser Kabinets stehen den 18 in Dresden befindlichen an Qualität erheblich nach. Von anderen Sammlungen besitzt nur noch die Albertina mehrere (7) Karten und das Berliner Kabinet deren 2.

des Berliner Kabinets (Wessely 81) findet sich eine peinlich genaue gegenseitige Variante (Weigel und Zestermann II. 365. 429) in der Sammlung Rothschild zu Paris und in Oxford. Sie rührt sicher von der Hand des Meisters selbst her und kann nicht für eine minderwertige Kopie gehalten werden.

Aufser den 66 Spielkarten sind bis jetzt etwa 40 Stiche vom Meister der Spielkarten bekannt. Eine beträchtliche Anzahl davon ist freilich nur in späten Abdrücken der von anderen Stechern überarbeiteten Platten auf uns gekommen. Bei der aufserordentlichen Seltenheit seiner Blätter und der oft durch die Retouche bis zur Unkenntlichkeit entstellten ursprünglichen Arbeit befindet sich die Forschung dem Spielkartenmeister gegenüber heute ungefähr auf dem Standpunkt, den sie zu Passavants Zeiten dem Meister E S gegenüber einnahm. Es muss in vielen Fällen unentschieden bleiben, ob man es mit einer retouchierten Arbeit des Meisters selbst, ob mit dem Werk eines Schülers oder mit einer blofsen Kopie nach verschollenem Urbild zu thun habe. Mit voller Sicherheit lassen sich nur die wenigen in ganz frischen und unberührten Drucken auf uns gekommenen Blätter dem Meister zuweisen, und man hat dabei von den vorzüglichen Drucken einiger Spielkarten des Dresdner Kabinets auszugehen. Von Einzelblättern gehören hierher:

1. *Die Gefangennahme Christi.* Wessely 81. — *Berlin*;

2. *Gegenseitige Wiederholung.* Weig. u. Zest. II. 365. 429. — *Oxford* und *Paris*: S. Rothschild;

3. *Der Schmerzensmann.* Schmidt, Inkunabeln S. 4. — *London* (früher S. Malcolm); [1]

4. *Das heilige Schweifstuch.* Kat. des Germ. Mus. 60. 290. — *Nürnberg*;

5. *Die Madonna auf dem Rasen.* P. II. 55. 141. — *Stettin*; [2]

6. *Die Madonna mit den Rosen vor der Rasenbank.* Zeitschrift f. b. K. XXIV. S. 17. — *Bologna*; [3]

7. *St. Georg.* P. II. 71. 3. — *Dresden* und *Wien*: Hofbibliothek.

8. *Das Martyrium des hl. Sebastian.* B. X. 27. 49. P. II. 231. 147. — *Bologna* [4] und *Feldsberg*: S. Liechtenstein; das Fragment eines retouchierten II. Etats in *Paris*;

9. *S. Barbara.* P. II. 95. 71. *Berlin*; [5]

10. *Das Martyrium der hl. Katharina.* P. II. 238. 187. — *München*; [6]

11. *Der Mann mit dem Dämon.* P. II. 71. 4. — *Berlin*;

12. *Eine nicht zum Kartenspiel gehörige Vier.* B. X. 120. 1. — *Wien*: Albertina.

Hierzu kommt noch ein diesem Aufsatz in Lichtdruck beigegebener aufserordentlich schöner Stich: *Maria mit dem Buch auf der Schlange* in der Biblioteca del Seminario zu *Padua*, der bislang unbekannt geblieben ist und nur von A. Neumayr [7])

---

[1]) Eine Kopie danach in London. P. III. 500. 262. Willshire, Cat. II. 70. G. 46.

[2]) Vergl. Repertorium f. K. XVI. 52. 19.

[3]) Publiziert unter dem Namen des Meisters mit den Bandrollen im Jahrgang 1891 der Internationalen Chalkographischen Gesellschaft. (Nr. 31.)

[4]) Vergl. Zeitschrift f. b. K. XXIV. S. 16. Publiziert von Kristeller in Le Gallerie nazionali Italiane II. Tav. XXIX.

[5]) Dieser Stich, dessen Authenticität nicht über jeden Zweifel erhaben ist, dürfte von fremder Hand beendet sein. Der sehr flüchtig behandelte Fufsboden, auf dem die Märtyrerpalme wunderlicherweise aufrecht steht, ist jedenfalls spätere Zuthat.

[6]) Vergl. Repertorium f. K. X. S. 128.

[7]) Saggio di sceltissime stampe. Padova 1808. S. 48. Nr. 4.

unter dem Pseudonym »Schongauer« erwähnt wird. Es ist ein Hauptwerk des Spielkartenmeisters, das nicht ohne Einfluss auf einige Erstlingsarbeiten des Meisters E S, namentlich dessen kleine Maria auf der Mondsichel[1]) geblieben zu sein scheint. Die zahlreichen Querschraffierungen im Mantel der Madonna lassen indes auch hier schon auf eine Retouche der Platte schliefsen. Das Original misst 231:167 mm.

Zählt die Maria auf der Schlange bereits zu jenen Blättern des Spielkartenmeisters, die nicht ganz frei von Überarbeitungen durch eine spätere Hand sind, so gilt dies in noch höherem Mafse von einer Reihe anderer Stiche, die nur noch in Abdrücken der ganz erschöpften Platten vorliegen, und bei denen die ursprünglich sehr feine und charakteristische Technik des Meisters, der sich immer nur enger, niemals gekreuzter Vertikallinien bedient, durch verständnisloses Übergehen mit geradlinigen Querschraffierungen entstellt wird. Zu diesen Stichen gehört zunächst ein *Ölberg* B. X. 3. 6. P. II. 218. 61 (*Karlsruhe* und *Wien*, Albertina), bei dem Wilhelm Schmidt[2]) die Verwandtschaft mit dem Spielkartenmeister richtig erkannte. Sodann eine aus 24 Blatt bestehende Folge von *Darstellungen aus dem Leben Christi* (Weigel und Zestermann II. 347. 419), die sich von 1872—1885 in der Sammlung Eugen Felix, dann bis 1895 bei Amsler und Ruthardt befand und auf der Auktion Angiolini vom *Dresdner* Kabinet erworben wurde.[3]) Die 24 Stiche kleben mit zwei anderen vom Meister der Liebesgärten und Meister des hl. Erasmus in einem handschriftlichen lateinischen Gebetbuch auf Pergament. Weigel erklärt die Folge für oberdeutsch und datiert sie aus stilistischen Gründen und nach dem Kostüm zwischen 1460 und 1470. Er irrt jedoch in beiden Punkten. Das Kostüm gehört einer älteren Zeit, um 1440—1450, an: Schnabelschuhe kommen noch nicht vor, die Männer tragen (z. B. auf der Anbetung der Könige oder der Kreuzabnahme) den pelzverbrämten Tappert. Auch die Bewaffnung der Krieger auf dem Kindermord und der Auferstehung, sowie die Reste der Zaddeltracht und die geschwänzte Gugel des einen Knechtes auf der Dornenkrönung sprechen für diese frühe Zeit.

Schon als ich das Manuskript mit der merkwürdigen Folge im Jahre 1885 zuerst kennen lernte, fiel mir die grofse stilistische Verwandtschaft der Blätter mit dem Meister der Spielkarten auf, obwohl die überaus rohe technische Behandlungsweise mit derben geradlinigen Querlagen durchaus nicht der zarten, überfeinen Stichweise dieses vorzüglichen Künstlers entsprach. Als mir das Manuskript später wiederholt und zuletzt bei der Auktion Angiolini in die Hände kam, konnte ich mich der Überzeugung nicht verschliefsen, dass hier in der That ein Werk des Spielkartenmeisters vorliege, obwohl die Originalplatten einer durchgreifenden und brutalen Überarbeitung von der Hand eines anderen, viel geringeren Künstlers zum Opfer gefallen waren. Diese Retouche, welche meist die Konturen vergröbert, mitunter auch verändert hat und die ursprünglich vorhandenen zarten Vertikalschraffierungen durch derbe Querlagen in den Schatten ersetzte, vermochte dennoch nicht gewisse Eigenheiten des Spielkartenmeisters ganz zu tilgen, namentlich nicht die vortreffliche Zeichnung der etwas gedrungenen Figuren, an denen vor allem die von hohem künstlerischen Geschmack beseelte Bildung der Extremitäten, besonders der Hände, auffällt. Gestalten, wie die des sich aufstützenden Jünglings links auf der Auferstehung und noch mehr jene des schlafenden Kriegers vor dem Grabe sind so frei und lebendig bewegt, dass

[1]) P. II. 55. 142. Klein-Öls: S. Graf York von Wartenburg.

[2]) Repertorium f. K. X. S. 129. Anm. 5. Vergl. ibid. XVII. 352. 58.

[3]) Vergl. Repertorium f. K. XVIII. S. 324.

sie in der ganzen deutschen Kunst des XV Jahrhunderts ihresgleichen suchen dürften. Der dem Spielkartenmeister eigentümliche Frauentypus mit dem über den Ohren zurückgestrichenen, durch ein Stirnband gehaltenen Haar kehrt überall wieder, ebenso die gelockte Haartracht der Männer, die stets in einen Winkel gerückten Augäpfel und zierlich geschwungenen Brauen, der geschmackvoll angeordnete Faltenwurf ohne kleinliches Knitterwerk u. v. A. Das Kostüm entspricht durchgehends dem beim Meister der Spielkarten üblichen, desgleichen die altertümliche Art, in der bei Innenräumen der gemusterte Fufsboden perspektivisch verkürzt, aber der Hintergrund stets weifs gelassen ist. Bei den Scenen, die im Freien vor sich gehen, ist der Boden meist mit stark nach links geneigten, sich niemals kreuzenden Schraffierungen gedeckt, nur beim Kindermord der Rasen im Vordergrund durch einzelne nach links und rechts geneigte Halme angedeutet. Wo eine Einfassungslinie sichtbar, reicht sie auf beiden Seiten nicht höher als die Darstellung hinauf, eine Eigentümlichkeit, die sich bei allen Stechern *vor* dem Meister E S findet.

Die von Weigel beobachtete Ungleichheit in der technischen Behandlung der Blätter, namentlich die Thatsache, dass die Scenen aus der Kindheit Jesu besser in der Zeichnung und im Gesichtsausdruck der Figuren erscheinen, als bei den späteren Passionsblättern, beruht lediglich darin, dass diese Platten nicht ganz so ausgedruckt waren und daher nicht in demselben Grade überarbeitet zu werden brauchten, wie die auf den Einzug Christi folgenden. Vielleicht verlor der Retoucheur auch im Verlauf der Arbeit die Geduld und ging bei den späteren Platten flüchtiger und rücksichtsloser zu Werke, als bei den ersten. Thatsache ist, dass man auf der Anbetung der Könige an den Gewändern der stehenden Könige und Josephs, ferner an dem der Maria bei der Darstellung im Tempel und bei den Schergen auf Christus vor Pilatus noch die zarten Vertikalschraffierungen des Spielkartenmeisters wahrnimmt. Die Bodenschraffierung scheint überhaupt nicht — vielleicht mit Ausnahme der Gefangennehmung — retouchiert worden zu sein. Die auffällige Eigentümlichkeit, dass die Figuren meist mit der *Linken* agieren, ihre Waffen führen, segnen u. s. w., erklärt sich aus der noch geringen Praxis des Stechers, der die Spiegelwirkung des Abdrucks bei der Arbeit aufser acht liefs. Man findet dafür beim Meister der Spielkarten und seiner Schule, überhaupt bei den Primitiven *vor* dem Meister E S, ja selbst bei den frühesten Arbeiten des Letzteren, zahlreiche Analoga.

Leider ist von keinem der 24 Blätter ein unretouchierter Abdruck bekannt, von einigen sind aber Kopien des Erasmusmeisters erhalten, der mehrfach nach dem Spielkartenmeister gestochen hat, von anderen Schrotschnitt-Kopien.[1]) Die Passion, welche Passavant sonderbarerweise nicht in seinen Peintre-Graveur aufgenommen hat, obwohl er sonst die wichtigsten Blätter der Weigeliana gewissenhaft berücksichtigte, gewinnt somit für die Anfänge des Kupferstichs eine ungeahnte Bedeutung und ist vielleicht die älteste gestochene Passionsfolge. Sie scheint zu den *frühen* Arbeiten des Spielkartenmeisters zu gehören und dürfte dann noch älter sein als die berühmte Passion von 1446 im Berliner Kabinet, da die Figuren noch nicht ganz auf der Höhe des nachweislich *vor* 1446 gestochenen Kartenspiels stehen.

---

[1]) In dem Pfisterschen Druckwerk: Die sieben Freuden Mariä und das Leiden Christi, Xyl. 49 der Münchener Hof- und Staatsbibliothek, sind der Einzug in Jerusalem (Schreiber 2222) und die Gefangennahme (Schreiber 2253) gegenseitig nach Nr. 9 und 13 der gestochenen Folge kopiert, bei der Fufswaschung (Schreiber 2232) sind wenigstens die beiden Hauptfiguren dem Stich Nr. 11 im Gegensinne entlehnt.

Zu den ausgedruckten und überstochenen Arbeiten des Meisters der Spielkarten gehört ferner eine unbeschriebene *säugende Madonna in Halbfigur*: Die heilige Jungfrau mit einer Krone auf dem langen, über ihre Schultern herabwallenden Haar ist etwas nach links gewendet und blickt auf das Jesuskind, das sie mit der Rechten umfasst, während sie ihm mit der Linken die Brust darbietet. Der Knabe, mit lockigem Haar, sitzt nackt auf einem Kissen, das — teilweise vom Mantel oder Gewand Mariä bedeckt — links auf der Brüstung liegt. Er streckt, zur Mutter emporblickend, die linke Hand nach ihrer Wange aus. Beide haben dunkle, aus vielen konzentrischen Kreisen gebildete Scheibennimben, Maria mit Strahlen in dem ihrigen, das Jesuskind mit einem Strahlenkreuz. Den dunkeln, mit einer Vertikalschraffierung gedeckten Grund belebt ein helles Blattornament, das rechts aus dem Rachen einer Schlange emporwächst. Ganz oben in der linken Ecke sitzt, nach rechts gewendet, ein Vogel. Links ist eine Einfassungslinie wahrnehmbar. 213 : 148 mm Bl.

Der oben etwas verschnittene Abdruck dieses wichtigen Stiches[1]) fand sich im vorderen Deckel eines Manuskriptes der *Schwabacher* Kirchenbibliothek[2]) und wurde im Juli 1895 vom *Germanischen Museum* erworben. Die Urheberschaft des Spielkartenmeisters lässt sich namentlich aus der vortrefflichen, vollen Zeichnung erkennen, dann aber auch aus der Haarbehandlung und dem Faltenwurf. Sehr energisch ist die Linienführung des Ornaments. Auf der Rückseite treten Krone, Nimben und Haarkonturen infolge der tiefen Stichweise vollkommen reliefartig hervor. Von der Hand des Retoucheurs rühren jedenfalls die rohen geradlinigen Querlagen in den Schatten her, vielleicht auch die konzentrischen Kreise in den Nimben. Ferner ist die rechte Hand der Maria verändert, dergestalt dass man etwa *acht* Finger daran zählt, wenn diese Eigentümlichkeit nicht durch eine, sonst freilich nicht nachweisbare Verschiebung der Platte beim Druck verursacht ist.

Einen *hl. Antonius* in der *Albertina* beschreibt Passavant (II. 187. 43) und nach ihm Nagler[3]) im Werk des Meisters FVB. Das Blatt ist jedenfalls weit älter, und ich möchte es mit W. Schmidt[4]) für das Original zu der gegenseitigen Kopie des Meisters von 1462 in der Wiener Hofbibliothek und für eine ursprünglich eigenhändige Arbeit des Spielkartenmeisters halten, die nur in allen Teilen retouchiert und mit Querschraffierungen übergangen ist. Die ursprüngliche Feinheit der Zeichnung, z. B. der Hände, leuchtet überall durch. Der Meister von 1462 arbeitete bekanntlich fast ausschliefslich nach Vorlagen des Spielkartenmeisters. Der Meister der Liebesgärten, der den Stich ebenfalls von der Gegenseite, nur in kleinerem Mafsstabe kopierte,[5]) benutzte den Blumenrahmen für seine Ruhe auf der Flucht.[6]) Eine Afterkopie dieses Rahmens auf einem handschriftlich von 1454 datierten Christus am Kreuz (P. II. 221. 80) in der Sammlung Rothschild bietet einen terminus ante quem für das Urbild des Spielkartenmeisters.

Nachweislich retouchiert ist auch ein *hl. Sebastian*, der in *Oxford* bei den Italienern aufbewahrt wird und daher Passavant wohl entgangen ist. Duchesne[7]) beschreibt ihn als Arbeit des Meisters ES und hält ihn für den König aus einem Karten-

[1]) Ich verdanke seine Kenntnis Herrn Dr. G. v. Térey.

[2]) Breviarium sec. chor. Bamberg 1447 (Bd. 9 Fortl. Nr. 9 und 68). Klein-Quart.

[3]) Monogrammisten II. Nr. 2552.

[4]) Repertorium f. K. X. S. 128.

[5]) Vergl. des Verf. Monographie über diesen Stecher (Dresden 1893) S. 20 Nr. 12.

[6]) Ibid. S. 17 Nr. 3.

[7]) Voyage d'un Iconophile p. 363.

spiel, ohne des Nimbus und der Pfeile Erwähnung zu thun. Der Abdruck ist aber von der Originalplatte des Löwen-Ober L. 8. 71 genommen, die, wie es scheint, vom Meister selbst überarbeitet wurde. Bart, Nimbus und Pfeile sind hinzugefügt, vielleicht auch die Haare ein wenig verändert. Querlagen kommen nirgends vor.

Ob der grofse *hl. Georg* P. II. 231. 149 in *Basel* gleichfalls vom Meister der Spielkarten herrührt und nur retouchiert ist, wage ich vorderhand nicht zu entscheiden, möchte es aber für wahrscheinlich halten. Der Zustand der offenbar überarbeiteten Platte, die nach den Nagellöchern an den vier Ecken wohl später zur Verzierung eines Reliquiars oder eines anderen Gegenstandes diente, erschwert eine sichere Beurteilung ihres Stechers ungemein. Freilich ist die Zeichnung in einzelnen Partien schwächer als auf anderen Stichen des Spielkartenmeisters, und die Gröfsenverhältnisse der Figuren sind sehr willkürlich. Die hinter dem Ritter knieende Prinzessin ist z. B. viel gröfser als dieser selbst. Ferner fällt es auf, dass die beiden Bären im Vordergrunde offenbar nach den im Kartenspiel, u. a. auf der Drei L. 8. 55 vorkommenden gleichseitig kopiert sind, nur ist auch bei ihnen die Zeichnung, besonders die der Extremitäten, nachlässiger.[1]



Gerard David.
Der heilige Michael.
Original im k. k. Hofmuseum zu Wien.

Wir haben freilich oben gesehen, dass auch andere Fälle bekannt sind, in denen der Spielkartenmeister offenbar sich selbst kopiert hat, und so würde die Wiederholung von Tieren aus dem Kartenspiel hier nicht unbedingt gegen seine Autorschaft sprechen.

Einigen anderen Stichen liegen jedenfalls verschollene Originale des Meisters der Spielkarten zu Grunde. So der *sitzenden Madonna mit dem auf einen Kinderlaufstuhl*

[1]) Der vorderste der drei kleinen Männer mit Schild und Lanze kommt gegenseitig oben rechts auf der Wilden-Sieben des Kopienspiels L. 22. 7 vor.

gelehnten Engel, P. II. 225. 106 in *München*, die Wilhelm Schmidt[1]) für ein Original des Meisters zu halten geneigt ist, wenn die Platte auch bereits abgenutzt und total retouchiert sei. Er glaubt darin das Vorbild zu dem gröfseren Stich P. II. 225. 107 in der Wiener Hofbibliothek zu erkennen, nach dem dann wieder der Holzschnitt Schreiber 1124 in derselben Sammlung von der Gegenseite kopiert wurde. Ich vermag in dem Münchener Stich die Hand des Spielkartenmeisters nicht zu erkennen[2]) und möchte eher ein gemeinsames Urbild für beide Stiche und den Holzschnitt annehmen. Der Wiener Stich ist ein neuerer Abdruck der alten Platte, die unten links ein kleines Loch zeigt.

Ein sehr merkwürdiges Blatt beschreibt Passavant (II. 91. 46) ferner unter den Arbeiten der Schule des Meisters E S. Es ist ein *hl. Michael*, von dem sich zwei ganz matte Abdrücke bei Mr. Huth in *London* und im *Pariser* Kabinet erhalten haben (vergl. die Abbildung). Renouvier[3]) erklärt den Stich für ein höchst charakteristisches Werk des Hieronymus Bosch und findet den hl. Antonius von Dämonen gepeinigt (P. II. 61. 173 und 287. 15) in derselben Manier behandelt. Der Letztere ist indes zweifellos die Kopie eines verschollenen Originals vom Meister E S,[4]) und die Dämonen sind von ganz anderer Bildung als auf dem hl. Michael, auch viel schwächer in der Zeichnung. Eine Zeit lang scheint man alle Darstellungen, in denen Teufel und Dämonen vorkamen, auf den Namen »Bosch« getauft zu haben.[5]) Im



Schule des Meisters der Spielkarten.
Der heilige Michael.
Passavant II p. 91 no. 46.

---

[1]) Repertorium f. K. X. S. 128 und Inkunabeln des Kupferstichs Nr. 1.

[2]) Vergl. Zeitschrift f. b. K. XXIII. S. 146. In diesem Sinne äufsert sich auch W. v. Seidlitz im Repertorium f. K. S. 83.

[3]) Histoire p. 184.

[4]) Es existiert eine gegenseitige Kopie vom Meister des hl. Erasmus und eine gröfsere gleichseitige Holzschnittkopie aus dem Anfang des XVI Jahrhunderts (vergl. Repertorium f. K. XV. 475. 1, 1*a* und 1*b*).

[5]) W. Schmidt rechnet den Michael daher auch in Meyers Künstlerlexikon (I. S. 97*d*) zu jenen Arbeiten, die sehr wahrscheinlich nicht das Geringste mit Hieronymus Bosch zu thun haben.

Catalog Huth (V. S. 1718) wird gar die Ansicht ausgesprochen, die Platte sei vielleicht gar nicht für den Abdruck bestimmt gewesen, da der Engel das Schwert in der *Linken* schwinge, und Willshire [1]) beschreibt ihn nach der Photographie im British Museum sehr ausführlich unter den Anonymen, scheint ihn also für ganz unbekannt zu halten.

Mich erinnerte der Abdruck der Huth Collektion zuerst an den Meister von 1462, besonders durch die Punktierarbeiten im Fleisch. Der Faltenwurf ist aber viel besser und mit mehr Geschmack angeordnet, die Zeichnung reiner als auf den Stichen jenes Kopisten, so dass man eher an eine retouchierte Arbeit des Meisters der Spielkarten denken möchte, um so mehr als auch Felsen und Rasen ganz typisch für diesen Meister sind.

Gegen die eigenhändige Urheberschaft des Spielkartenmeisters spricht aber eine aufserordentlich feine Federzeichnung auf Pergament, die ich in der Sammlung Malcolm [2]) fand und die mit jener an das British Museum gelangte (vergl. den beigegebenen Lichtdruck). Sie zeigt die gleiche Komposition wie der Stich, aber von der Gegenseite und in gröfserem Mafsstabe (191:139 mm). Die Bewegung des Erzengels, der das Schwert in der Rechten schwingt, ist viel energischer, seine Flügelspitzen gehen nach den oberen Ecken des Blattes und enden in flaumige Federn. Die Erdklüfte und der Rasen fehlen; dass sie aber beabsichtigt oder auf dem Urbild vorhanden waren, beweisen die zart angedeuteten Linien, welche die Arme des affenartigen Teufels mit dem Rehbockgehörn zu Füfsen des Engels abschneiden. Oben zu beiden Seiten der Flügel bemerkt man einige unleserliche, wie es scheint, spiegelseitige Schriftzeichen.

Diese Zeichnung ist wahrscheinlich nach demselben Vorbild wie der Stich gemacht und dann ganz sicher nach einem Original des Meisters der Spielkarten, dessen Technik der unbekannte Zeichner sogar mit aufserordentlicher Delikatesse besonders im Faltenwurf nachzuahmen gewusst hat. Eine Bestätigung für die Annahme, dass der Stich nur eine *gegenseitige* Kopie des verschollenen Originals sei, bildet die Thatsache, dass *Gerard David* auf seinem bekannten Triptychon mit dem hl. Michael in *Wien* (Fig. 2) fünf von den sieben Teufeln des Stichs *gegenseitig*, also jedenfalls nicht nach dem kleinen Stich, sondern nach dem verlorenen Urbild kopiert hat, und zwar links neben dem Erzengel die drei oberen Teufel der rechten Seite des Stiches (der unterste ist verändert) und rechts die beiden unteren der linken Seite. Der oberste ist fortgelassen und dafür unten ein dritter hinzugefügt. Der Teufel mit dem Rehbockgehörn hält auf dem Bilde mit beiden Händen einen Stein. Die Dämonen stimmen auch in der That genauer mit der *Zeichnung*, als mit dem *Stich* überein, z. B. sieht man bei dem mittleren links das im Stich fehlende rechte Vorderbein, und der Schwanz des darüber befindlichen ist ähnlich wie in der Zeichnung gebogen, nicht so stark zurückgekrümmt wie im Stich u. s. w.

Gerard David hat ungeachtet des hohen Ranges, den er als Maler einnimmt, öfter Anlehen bei den Stechern des XV Jahrhunderts gemacht, da die Erfindungsgabe

[1]) Cat. II. 92. G. 103.

[2]) Cat. Malcolm Nr. 506, wo gesagt wird, dass die aus München stammende Zeichnung von derselben Hand herrühre wie eine andere, aber nicht näher bezeichnete in Dresden. Damit kann wohl nur die Serie der burgundischen Sternbilder (Woermann, Handzeichnungen alter Meister im Kgl. Kupferstichkabinet zu Dresden (München 1896), Nr. 14—17 Mappe I. Taf. 10—11, gemeint sein, in der ich indes keine Übereinstimmung mit dem hl. Michael wahrzunehmen vermag.

nicht seine stärkste Seite war. Henri Hymans verdanken wir den wichtigen Hinweis auf ein Bild im Museum zu Lyon,[1] dessen kompositionelle Übereinstimmung mit dem Stammbaum Mariä vom Meister W⚘ (L. 1.) in die Augen springt. Er wagt die Prioritätsfrage nicht zu entscheiden, ist aber eher geneigt, den Stich für eine freie Kopie nach dem Gemälde zu halten. Meines Erachtens muss man die Priorität unbedingt für den *Stich* in Anspruch nehmen, dessen stilistische Eigenart noch vollkommen der gotischen Periode in Flandern (etwa 1460—1480) angehört, während sich im Bilde Gerard Davids, das nicht vor dem ersten Decennium des XVI Jahrhunderts anzusetzen sein dürfte, bereits deutliche Renaissancemotive, z. B. im Kostüm, namentlich aber in der ornamentalen Teilung des Blattwerks an den Ranken, bemerkbar machen.

Man sieht: die Gestalt des Spielkartenmeisters löst sich, immer fester umrissen, aus dem nebelhaften Bilde der Urgeschichte des Kupferstichs als eine Individualität von hohem künstlerischen Range, die ihre Kreise bis weit ins XVI Jahrhundert hinein zieht. Dass der Meister, wie Wilhelm Schmidt zuerst betont hat,[2] ein Geistesverwandter Stephan Lochners und wie dieser in Köln thätig gewesen sei, wird vorderhand wohl als Thatsache gelten müssen, wenn ihn auch Ludwig Kaemmerer[3]) am Mittelrhein in der Mainzer Gegend lokalisieren möchte. Kaemmerer beruft sich u. a. auch auf den Dialekt einiger Inschriften, die sich auf Kopien nach dem Spielkartenmeister finden und die eine Mischung von mittelfränkischen und niederdeutschen Elementen zeigen. Aber abgesehen davon, dass diese Inschriften doch nur für die Lokalisierung der *Kopien*, auf denen sie sich finden, mafsgebend sein können, fehlen die Originale des Spielkartenmeisters dazu, und es ist mindestens sehr fraglich, ob ihnen wirklich solche zu Grunde gelegen haben. Es handelt sich um die Stiche:

a. Der Sündenfall. P. II. 82. 1 in *Paris*;[4]

b. Die nackte Frau mit der Rose. Kunstfreund 1885. Sp. 150 in *München*, Hof- und Staatsbibliothek;[5]

c. Die Macht des Weibes. Repertorium f. K. XIV. 19. 27. *München*, Hof- und Staatsbibliothek.[6]

Dagegen hat ein sicher kölnischer oder doch der nächsten Umgebung von Köln angehöriger Stecher, der *Meister des hl. Erasmus*,[7] das Kartenspiel des Meisters der Spielkarten kopiert,[8] mehrere Blätter aus dem oben erwähnten Leben Christi (Weigel

---

1) Gazette des Beaux-Arts, 3e Période, vol. XVI. p. 174. Das früher dem Hugo van der Goes zugeschriebene Gemälde war 1857 in Manchester ausgestellt und wird von Waagen (Treasures Suppl. vol. p. 279) beschrieben. Hugo von Tschudi hält es nach brieflicher Mitteilung für einen zweifellosen, guten Gerard David.

2) Repertorium f. K. X. S. 128.

3) Jahrbuch d. K. Preufs. Kunstsamml. XVII. S. 146.

4) Vergl. W. Schmidt in der Chronik f. vervielf. K. III. S. 59.

5) Vergl. W. Schmidt im Repertorium f. K. X. S. 127 und in der Chronik f. vervielf. K. III. S. 59.

6) ibid.

7) Einer seiner Stiche: Der gute Hirt, P. II. 227. 119, im Berliner Kabinet, trägt eine kölnische Legende. Vergl. Repertorium f. K. XII. S. 270 bei Nr. 60 und XIII. S. 385.

8) Erhalten sind davon nur: Wilden-Vier und -Fünf L. 22. 4—5, Tier-Vier L. 23. 19 und -Sechs Kat. d. Germ. Mus. S. 20, die drei ersten in der Wiener Hofbibliothek, die letztere im Münchener Kabinet, und ein unbeschriebenes Fragment (nackte Frau mit einem Schleier und sitzender Mann mit Garnhaspel) in Paris.

und Zestermann 419) in Dresden in kleinerem Mafsstabe nachgestochen[1]) und andere Stiche des Künstlers gelegentlich benutzt.[2]) Doch scheint es immerhin misslich, bei Kupferstichen *Originale* durch *Kopien* zu lokalisieren, wenn man nicht mit einer grofsen Menge von solchen argumentieren kann, weil es genugsam bekannt ist, dass z. B. Schongauers Stiche am Niederrhein vom Meister IAM von Zwolle, vom Meister FVB, dem Monogrammisten IC von Köln und Israhel van Meckenem kopiert wurden.

Die Thätigkeit des Meisters der Spielkarten fällt jedenfalls in die vierziger Jahre, und zwar geht dies nicht allein aus der schon eingangs betonten Benutzung seiner Spielkarten in Manuskripten von 1446 und 1448, sondern namentlich aus der genauen kostümlichen Übereinstimmung seiner Figuren mit denen einer 1441 datierten Handschrift von Konrads von Würzburg Trojanischem Krieg im Germanischen Museum hervor, über die ich ausführlich im Kunstfreund von 1885 Sp. 148—149 berichtet habe.

Dem Spielkartenmeister eng verwandt sind aufser der *Renouvierschen Passion von 1446* im *Berliner* Kabinet und den zum Teil nach seinen Vorlagen gestochenen Arbeiten des *Meisters von 1462* eine Anzahl kleiner Blättchen, die ihm künstlerisch sehr nahe kommen, und die ich unter dem Namen: »*Meister des Bileam*« zusammengestellt habe.[3]) Ihnen beizuzählen ist noch die *Madonna mit dem Vogel und einem Engel* B. X. 10. 1. P. II. 223. 94 in der *Albertina*. Ferner ist dahin zu rechnen der »*Meister der Nürnberger Passion*«, dessen Arbeiten noch unter den Anonymen verstreut sind. Ich möchte ihn nach einer aus den Sammlungen Durazzo und Felix stammenden *Passionsfolge* benennen, von welcher das *Germanische Museum* sechs Blatt besitzt,[4]) während sich ein siebentes in *Berlin*[5]) befindet. Aufser dieser Passion kenne ich von seiner Hand:

1. *Die Geburt Christi.* Jahrbuch d. K. Preufs. Kunstsamml. III. S. 215. *Breslau.*[6])

2. *Christus am Kreuz.* Willshire, Cat. II. 63. G. 30. Schmidt, Inkunabeln S. 4. *London* und *Nürnberg.*[7]) Eine Schrotschnitt-Kopie danach (Schreiber 2315) in London, eine andere (Schreiber 2316) in Oxford.

3. *Die Christen und die Heiden.* P. II. 240. 199. *Basel.*

4. *Die Frommen und die Gottlosen.* Willshire, Cat. II. 108. G. 137. *London.*[8])

5. *S. Anna selbdritt.* P. II. 86. 26. *Berlin.*[9])

6. *Ornamentfries mit Wilden.* Willshire, Cat. II. 480. 165. *Oxford.* Gegenseitig kopiert vom Meister mit den Bandrollen P. II. 66. 201.[10])

Endlich gehören der *Schule des Spielkartenmeisters* an, ohne dass es sich bis jetzt mit Sicherheit entscheiden liefse, wie weit sie sich auf einen oder mehrere anonyme Stecher seiner Zeit verteilen:

---

1) Nr. 14 und 17 der Folge sind kopiert auf zwei Stichen des Germ. Mus.: Christus vor Pilatus P. III. 502. 15 und Kreuztragung P. II. 220. 71.

2) Eine Pflanze vom hl. Georg P. II. 71. 3 ist auf dem sonst nach einem italienischen Vorbild kopierten Parisurteil P. II. 23. 43 in Paris verwendet (vergl. Archivio storico dell' arte VI. p. 104).

3) Repertorium f. K. XVII. S. 352 und ff. Ein Blatt in Dresden und sieben in Karlsruhe.

4) Kat. d. Germ. Mus. Nr. 281—286.

5) Christus am Ölberg P. II. 218. 63.

6) Vergl. Repertorium f. K. XVI. 322. 51.

7) Kat. des Germ. Mus. Nr. 288.

8) Kat. des Germ. Mus. S. 58.

9) Vergl. Repertorium f. K. X. S. 128 und XV. S. 425.

10) Vergl. des Verfassers Schrift: Der Meister mit den Bandrollen S. 34.

a. Die Geburt Christi. Willshire, Cat. II. 55. G. 9. *London.*

b. Die Anbetung der Könige. P. II. 31. 52 und 264. 3. *Dresden.* Von Wilhelm Schmidt[1]) dem Meister selbst zugeschrieben, für den mir das Blatt aber in der Zeichnung zu schwach erscheint.

c—e. Drei Passionsblätter. Repertorium f. K. XII. S. 346 bei Nr. 144.

c. Christus vor Pilatus. Weigel und Zestermann 447. Kat. des Germ. Mus. Nr. 3. *Nürnberg.*

d. Die Geifselung. P. II. 42. 18 Cop.[2]) Willshire, Cat. II. 59. G. 21. *London. Paris.*

e. Die Dornenkrönung. Repertorium f. K. XII. 346. 144. *Berlin. Darmstadt.* Nicht vom Meister von 1462, wie ich im Katalog des Germanischen Museums angegeben habe, sondern von einem noch viel schwächeren Stecher.

f—i. Vier Passionsblätter. Repertorium f. K. X. S. 129 und XII. S. 345 bei 142.

f. Christus am Ölberg. Repertorium f. K. XII. 345. 142. *Darmstadt.*

g. Christus am Kreuz. B. X. 6. 10. P. II. 220. 73. *Wien*, Hofbibliothek.

h. Die Grablegung. Repertorium f. K. XIV. 17. 23. *München*, Staatsbibliothek.

i. Die Auferstehung. P. II. 222. 88. *Wien*, Hofbibliothek.[3])

Sehr kräftig und sicher gestochene Folge von derselben Hand wie *a.*

k. Die Madonna mit der Blume und dem Vogel auf der Mondsichel. P. II. 224. 105. *München.* Gute Arbeit, von Wilhelm Schmidt[4]) dem Meister selbst zugeschrieben, aber von Seidlitz wohl mit guten Gründen ihm abgesprochen.[5])

l—w. Die zwölf Apostel. P. II. 88. 36*a—m*. *Berlin.*[6]) Dem Spielkartenmeister sehr nahe stehend, aber schon Kenntnis der Stiche des Meisters E S verratend.

x. St. Augustin. Weigel und Zestermann 452. *Paris*, S. v. Rothschild.

y. Zwei Reiter im Gespräch. Unbeschrieben. *Paris.* Zart gestochen, aber von schlechter Zeichnung. Wird in Paris bei den Spielkarten aufbewahrt, weil sich in den vier Ecken Tiere aus dem Kartenspiel des Meisters befinden.

Die Entstehungszeit dieser anonymen Stiche spottet natürlich jeder Berechnung. Man wird im allgemeinen geneigt sein, sie für jünger zu halten als die eigenhändigen Arbeiten des Meisters. Indessen bietet sich gerade für die schwächsten unter ihnen, die Passionsblätter *c—e*, die Möglichkeit einer sehr frühen Datierung. Merkwürdigerweise hat sich nämlich im Germanischen Museum eine kolorierte Federzeichnung[7]) erhalten, welche eine genaue *gleichseitige* Kopie des in derselben Sammlung befindlichen Stiches: Christus vor Pilatus ist.[8]) Die Zeichnung stammt aus einer oberdeutschen Handschrift,[9]) welche auf fol. 92 recto oben in roter Schrift die wichtige Datierung trägt:

---

[1]) Repertorium f. K. X. S. 128. Vergl. dagegen XV. S. 425.

[2]) Von Passavant irrig für eine Nachahmung nach dem Meister E S B. 18 gehalten.

[3]) Vergl. des Verfassers: Meister der Liebesgärten S. 23.

[4]) Repertorium f. K. X. S. 128. Vergl. auch Inkunabeln Nr. 2, wo Verfasser die Konturen für verstärkt und die Querschraffierungen durch Retouche erklärt.

[5]) Repertorium f. K. XII. S. 83. Vergl. auch Zeitschrift f. b. K. XXIII. S. 146.

[6]) Johannes P. 36*d*, ebenda noch in einem zweiten Exemplar P. II. 230. 139. Der Simon P. 36*h* auch in Kolmar.

[7]) Nr. 374 der Handzeichnungen, 79 : 81 mm Einf.

[8]) Die Darstellung ist nur oben verkürzt, so dass Baldachin und Decke fehlen. Auch das Blattwerk an der Wand neben Thür und Fenster ist fortgelassen, und Pilatus trägt eine hohe Mütze.

[9]) Nr. 28860 des Germ. Mus.

Anno dnī mill̄ ccccxlj Ist gemacht wordn̄ dicz puch von dreyerlay wesn̄ darjnn all menschn̄ mügn̄ hailsam w'dn̄.

Wenn die Zeichnung nicht später eingeklebt wurde, was sich leider nicht mehr feststellen lässt, aber aus inneren Gründen unwahrscheinlich ist, so wäre die Passion *vor 1441* entstanden, und man hätte für sie die früheste bisher mögliche Datierung von Kupferstichen. Ist dies richtig, so muss die Thätigkeit des Spielkartenmeisters, dessen Schule die Passion angehört und nach dessen Vorlagen sie vielleicht nur kopiert ist,[1]) bis *vor* das Jahr 1441 zurückreichen, und es eröffnet sich die Möglichkeit, ja Wahrscheinlichkeit, dass er schon in den *dreifsiger* Jahren des XV Jahrhunderts zu stechen begonnen habe.

[1]) Der Umstand, dass auf der Geifselung zwei Knechte mit der *Linken* die Geifsel schwingen und auf der Dornenkrönung einer das Schwert an der *rechten* Seite trägt, lässt vermuten, dass die Blätter *gegenseitige* Kopien nach besseren Vorbildern seien, wenn dies auch bei den primitiven Stechern, welche ganz selbständig sind, mitunter vorkommt.

REMBRANDTS STUDIENKOPF EINES JUDEN IN DER K. GEMÄLDE-GALERIE ZU BERLIN IN SCHABKUNST GESTOCHEN VON ALBERT KRÜGER

VON V. VON LOGA

Einen höchst beachtenswerten Versuch, der graphischen Wiedergabe von Bildern Rembrandts neue Ausdrucksmittel zu gewinnen, veranschaulicht das beigegebene Schabkunstblatt von Albert Krüger, dem wir viele andere wohl gelungene Reproduktionen alter Gemälde verdanken. Der unlängst den K. Museen von Gönnern überwiesene und in diesen Blättern noch nicht publizierte Studienkopf eines Juden zeigt bei aller skizzenhaften Behandlung und anspruchslosen Portraitauffassung, in der tiefen Charakteristik des Rassentypus den Meister in der ersten vollen Blüte seiner Kunst, die er in den 40 Jahren erreicht hatte. Die vornehme Farbenwirkung, die feine, auf ein tiefes Braun gestimmte Harmonie musste einem modernen Künstler für die Wiedergabe in Schwarz und Weifs besonders günstig erscheinen.

Rembrandts Gemälde sind zu seinen Lebzeiten und in den unmittelbar darauf folgenden Jahrzehnten verhältnismäfsig selten gestochen worden. Seiner Schüler Versuche, die vom Meister zur höchsten Vollendung ausgebildete Radiertechnik für die Wiedergabe seiner Bilder zu verwenden, sind schon deshalb von hohem Wert, weil durch sie einige interessante Kompositionen aus der Frühzeit auf uns gekommen sind; aber so geistvoll und anziehend diese Blätter auch erscheinen, sie wirken nüchtern besonders in der Farbenwiedergabe und Lichtführung im Vergleich mit den berühmten Hauptplatten Rembrandts selbst, in denen er offenbar die Wirkung eines Gemäldes zu erreichen strebte. Vliets büfsender Hieronymus (B. 13), sein trunkener Lot (B. 1) und die Taufe des Eunuchen (B. 12), deren Originale zum Teil heute verschollen sind, geben ohne Zweifel den Charakter und die Grundstimmung der frühen Gemälde gut wieder; bei der lesenden Frau, der sogenannten Prophetin Hanna im Museum zu Oldenburg (Vliet B. 18), können wir noch verfolgen, wie eng sich der Radierer an das gemalte Vorbild gehalten. In der Ausführung, nicht in der Auffassung unterscheiden sich von diesen Radierungen die minderwertigen Arbeiten eines Wilhelm Leuw (Fahnenträger bei Rothschild in Paris, Frau mit Fächer in Stockholm u. a.), Salomon Savery, M. Rodermont und anderer. Selbst Jonas Suyderhoef, der für den breiten energischen Pinselstrich eines Frans Hals auf der Platte mit solcher Sicherheit den richtigen Ausdruck fand, hat in seinem einzigen Versuch nach Rembrandt, dem Bildnis des Amsterdamer Predigers Eleasar Swalm, bei allem stecherischen Können dem malerischen Reiz des Vorbilds nicht gerecht zu werden vermocht.

Rembrandts berühmtes Helldunkel, das vollständige Unterordnen von Zeichnung und Komposition unter Licht und Farbe, lässt sich überhaupt nicht in Linienstich

übersetzen, das fühlten die grofsen Meister der Rubens-Schule und des klassischen Kupferstichs im XVII und XVIII Jahrhundert am besten. Viel mehr eignet sich die Radierung zur Reproduktion seiner Gemälde, und sie ist auch später vielfach mit grofsem Geschick, vorzüglich von Georg Friedrich Schmidt, angewendet worden. Als am Anfang des vorigen Jahrhunderts die Schabkunst besonders in England den Geschmack des Publikums zu beherrschen anfing, glaubte man in der Wirkung dieses aus dem Dunkeln ins Helle arbeitenden Verfahrens den für Rembrandts malerischen Reiz passendsten Ausdruck gefunden zu haben. Die leichte und schnelle Handhabung der Technik, sowie der Wunsch der grofsen Sammler, ihre Kunstschätze auch weiteren Kreisen zugänglich zu machen, ist die Ursache, dass wir aus dieser Periode eine ziemlich grofse Anzahl von Schabkunstblättern nach Rembrandt besitzen. Earlom, Houston, Pether und Mac Ardell danken wir jedem etwa ein halbes Dutzend Platten, von denen Earloms Susanna (das Original im Jahre 1769 bei Sir Joshua Reynolds, jetzt im Berliner Museum), Houstons Verurteilung Hamans (1775 bei John Blackwood, jetzt in Petersburg) und das Bildnis im Fitzwilliam-Museum zu Cambridge, das 1764 der Earl of Besborough besafs, zu dem Besten gehören, was auf diesem Gebiet überhaupt geleistet ist.

Dennoch dürfen wir uns gegenüber diesen Meisterwerken nicht verhehlen, dass den Schabkunstblättern viel von dem Geist ihrer Zeit anhaftet, dass ihr entschieden weichlicher Charakter sich viel mehr zur Wiedergabe gleichzeitiger Gemälde eignet, als dass er dem Ernst Rembrandtscher Kunst gerecht wird.

Das durch die modernen mechanischen Verfahren geschärfte Auge verlangt auch von dem reproduzierenden Künstler korrektere Zeichnung und ein engeres Anschmiegen an das Vorbild, als diese technischen Virtuosen zu geben für nötig fanden. — Wenn heute ein Künstler, der durch eine Reihe trefflicher Leistungen gezeigt, wie sehr er mit dem Geist der Alten vertraut ist, die um die Wende des Jahrhunderts in Vergessenheit geratene Technik wieder aufnimmt, so dürfen wir vielleicht am Ende des Jahrhunderts wie von der »Wiedererweckung« so mancher anderer alter Verfahren auch von der Wiedererweckung der Schabkunst sprechen.



REMBRANDT VAN RIJN

STUDIENKOPF EINES JUDEN

ORIGINAL IN DER K. GEMÄLDE-GALERIE ZU BERLIN

VEIT STOSS ALS MALER

VON HEINRICH WEIZSÄCKER

Im Augustinerkloster zu Münnerstadt in Unterfranken erhielt ich vor Jahren in der Repositur des mit dem Kloster verbundenen Stadtpfarramtes freundlicherweise Einsicht in ein Aktenstück vom Ende des XV oder Anfang des XVI Jahrhunderts, das kunstgeschichtlich nicht ohne Bedeutung ist. Es ist darin von einem sonst nirgends erwähnten Altarwerk die Rede, welches der Nürnberger Bildschnitzer Veit Stoß für die Pfarrkirche von Münnerstadt geliefert hat. Das Werk, um das es sich handelt, hat zwar gleich so vielen anderen Schöpfungen desselben Künstlers die Stürme der Zeit nicht überdauert, wenigstens nicht in einheitlicher Erhaltung. Doch bietet auch so das Dokument und, was es im einzelnen an Thatsachen bezeugt, Interesse genug, um nicht im Verborgenen gelassen zu werden. Ich gebe zunächst im nachstehenden den Text,[1] um alles, was sich sonst zur Sache sagen läßt, an diesen anzuschließen.

Ich Veyt Stosß burger zue Nurmberg, nachdem myr dy erwirdigen wirdigen hern Niclauß Molitoris[2]) comnthur des theutschen haws, her Johans Kung[3]) pfarher,[4]) die fursichtigen ersamen und weyßen burgermeister und radt zue Munerstadt von ier und des gotzhawß wegen doselbst ein tafeln in der pfarkirchen auf dem hoen altare zu vassen, zu malen, vergulden und außzubereyten lawt außgeschnitner zetel anverdingt haben, noch neben gemelten zeteln beredt und beteydingt, daß ich nach bescheener arbeyt solchs mit ine zu besichtigung und auf dy verstendigen zu erkentnuß komen soll: solchem geding nach haben dy obgemelten zue Munerstadt nach volbrachter meyner erbeyt, dy ich an gedachter tafeln gethan, zwen verstendig meister des malerhantwerks zu Wurtzburg wonhaft auß besunder ierer bit und ansuchung eins obern radts zue Wurtzburgk,[5]) auch mit verwylligung und bevele des intzgemelten radts doselbst daruber gefurt. dyselbigen meyster, ehe und sie dy sachen angenomen, eynem obern radt zu Wurtzburgk mit hantgebenden trewen an eydsstadt globt haben, mein arbeyt nach gebur und aller byllikeit zu schatzn, keinem teyl zu geverde, deß ich auß wolbedacht*em* muthe freyem unbezwungenlichem wyllen gantz betrechtlich auf sy komen und gestalt. und darauf habe ich beyder meiner gnedigen hern Wurtzburg und

---

[1]) Für den Abdruck sind mir die Grundsätze maßgebend gewesen, welche im Vorwort zum ersten Bande der Deutschen Reichstagsakten für die Wiedergabe von Originalen des XV Jahrhunderts aufgestellt sind.

[2]) Nikolaus Molitoris, Komthur des deutschen Hauses in Münnerstadt zwischen 1490 und 1515. S. unten S. 63.

[3]) Johann Kung oder Kunig, Pfarrer in Münnerstadt 1502. S. unten S. 63.

[4]) Von »erwirdigen« bis »pfarher« von der Hand des Schreibers am Rande nachgetragen.

[5]) Von »eyns« bis »Wurtzburgk« ebenso.

Henneberg amptmannen[1]) und voyt mit hantgebenden trewen an leyplicher geschworn eydstadt globt, desgleichen der ober gotzhawßmeyster doselbst auch gethan, waß dy obgemelten meyster von Wurtzburgk erkennten, das ich an gedachter tafeln mere oder weniger dan dye dingzetel außweysten vordient, dobey solle ez ungewegert on alle außzuge und widerrede bleyben. darauf die obgedachte meyster nach gnugsamer besichtigung erkant, das bestimpte tafeln nach außweißung beyder dingzettel daruber gemacht auch der abrede nach doneben bescheen nicht also bereyt gevast und außgevertigt sey als in gedachten beiden dingzeteln verleybt,[2]) und darauf iern spruch auf unser beyder bit und ansuchung zwischen uns eroffnet, das myr dy obgemelten burgermeyster und radt von wegen gedachts gotzhawß fur bescheene mein erbeyt zweyhundert und zwentzig gulden Reynischer werung geben und reychn sollen, daran myr dann wol begnugt[3]) und solchen spruch zu gutem dank angenomen etc: bekenne ich mit disem brif und thun kunt allermeniglich, das myr dy gemelten burgermeyster und radt zue Munerstadt von ier und von wegen gedachts gotzhauß bestimpte sum zweyhundert und zwentzig gulden obgedachter werung gutlich gnuglich zu gutem dank außgericht und bezalt habn, sage darumb dy intzgnante burgermeister und radt, alle iere nachkomen, comthur, pfarherrn,[4]) auch bestimpte gotzhawßmeister und dasselbig gotzhawß vorberurter zweyhundert und zwentzig gulden gutlicher und genuglicher bezalung fur mich und alle mein erben quid ledig und loß mit und in craft dits brifs, gerede glob versprich bey mein rechten guten waren trewen an leyplicher geschworn eydstadt fur mich und alle meine erben hynfure nymer mere kein forderung oder anspruch bemelter tafel halb zu gedachten comthur, pfarherrn,[5]) burgermeyster und radt zue Munerstadt, allen ieren nachkomen und erben, auch zu den gnanten gotzhaußmeystern und gotzhawß zu habn oder zu gewynnen weder mit gerichten geystlich oder werntlich angericht noch[6]) sunst in dhein weyß wy ymant erdenken oder furnemen mocht oder intz erdacht were, geverde und argelist hyrinnen gentzlich außgeschlossen und hyndan gesatzt. des alleß zu warem urkunde und bekenntnuß hon ich obgnanter gebeten N. das er sein eygen insigel etc.

Das Original ist auf Papier geschrieben; Datum, Unterschrift und Siegel fehlen. Die Handschrift ist, wie ich durch den Vergleich eines Facsimile mit einem eigenhändigen Brief des Veit Stoß im Nürnberger Kreisarchiv feststellen konnte, die des Künstlers selbst. Einige Stellen, die ich oben genauer bezeichnet habe, sind als nachträgliche Einschiebsel des Schreibers am Rande hinzugefügt. Durch alle diese Umstände kennzeichnet sich die Niederschrift als ein Entwurf. Sie ist das Konzept einer Quittung, mittels deren Stoß der Münnerstädter Kirchenbehörde den richtigen Empfang von 220 fl. rh. W. bescheinigt als Honorar für eine Tafel, die er für den Hochaltar der Pfarrkirche »zu fassen, zu malen, zu vergolden und fertig herzustellen« gehabt hat. Daß es sich um ein Konzept und nicht um eine endgültige Ausfertigung handelt, ergiebt außer den erwähnten Anzeichen auch ein von fremder, jedoch ungefähr gleichzeitiger Hand am unteren Rande des Blattes aufgesetzter Registraturvermerk: »das

---

[1]) In den Besitz von Burg, Stadt und Amt Münnerstadt, teilten sich seit dem XIV Jahrhundert das Bistum Würzburg und die Grafschaft Henneberg. Der Ort ging 1491 durch Vertrag dauernd an Würzburg über, jedoch blieb bei diesem Abkommen Graf Otto IV von Henneberg-Römhild im ferneren Genuß des Amtes »in Amtmannsweise«. Vergl. Schultes, Diplomatische Geschichte des gräflichen Hauses Henneberg, Bd. I (1788) S. 387.

[2]) Von »als« bis »verleybt« von der Hand des Schreibers am Rande nachgetragen.

[3]) Hdschr.: benugt.

[4]) Hdschr.: pharherrn. Von »alle« bis »pfarherrn« von der Hand des Schreibers am Rande nachgetragen.

[5]) Hdschr.: pharhrrnn. »comthur« und »pfarherrn« von der Hand des Schreibers am Rande nachgetragen.

[6]) Hdschr.: nach.

ist die notel[1]) der dafel gegen dem Veith Stoßen«. Die Reinschrift existiert nicht mehr; vielleicht war sie identisch mit einer Quittung »für die gemalte Tafel uffem Chor, so der Herr Commenthur, ein Pfarrer und Rath haben zu malen verliehen«,[2]) welche mit anderen Archivalien 1587 leihweise nach Würzburg abgegeben worden und später anscheinend gleich den im Text erwähnten beiden »Dingzetteln«, die vermutlich alle Einzelheiten der Arbeit vorschrieben, verloren gegangen ist. Wenigstens sind meine im Hinblick darauf in Münnerstadt sowie in Würzburg im Bischöflichen Ordinariatsarchiv und im Königlichen Kreisarchiv angestellten Nachsuchungen erfolglos geblieben.

Das Abhandensein dieser verschiedenen Dokumente ist um so mehr zu bedauern, als mit ihnen auch der exakte Nachweis über die beiden für jede weitere Forschung wichtigsten Fragen, den künstlerischen Vorwurf von Stoßens Arbeit und die Zeit ihrer Entstehung fehlt, ja wir müßten darauf verzichten, das, was uns von Veit Stoß bekannt ist, um eine brauchbare Notiz bereichert zu sehen, böten sich nicht andere Wege, um hier wenigstens annäherungsweise ans Ziel zu gelangen. Zunächst sind, was die Datierung anlangt, in den Namen des Komthurs und des Pfarrers, die beide unter den Bestellern des Werks genannt werden, feste Anhaltspunkte gegeben. Als Vorsteher der in Münnerstadt seit dem XIII Jahrhundert angesiedelten Deutschordenskommende findet ein Nikolaus Molitoris in den Jahren 1490—1515 zu verschiedenen Malen urkundlich Erwähnung.[3]) Dem deutschen Orden war das Pfarramt der Stadt übertragen. Als Pfarrer wird im Jahre 1502 ein »Johannes Kůnigk, ordinis theutonici plebanus«, urkundlich genannt,[4]) den wir doch wohl mit dem in unserem Text erwähnten »her Johans Kung« zu identifizieren haben. Vor 1507 muß Kunig aus dem Amte ausgeschieden sein, denn in diesem Jahre erscheint ein anderer Priester als Inhaber der Pfarrstelle.[5]) Sehen wir uns dadurch einerseits veranlaßt, in der Ansetzung des fraglichen Zeitpunktes nicht über 1507 hinauszugreifen, so ist andererseits ein terminus a quo mit dem Jahre 1496 gegeben, in welchem Stoß nach zwanzigjähriger Abwesenheit aus Krakau in seine Vaterstadt Nürnberg zurückkam. Nicht unerlaubt dürfte es ferner sein, mit der zeitlichen Entstehung der Stoßischen Altartafel eine Notiz zu kombinieren, welche der bereits erwähnte Historiograph des Klosters und der Pfarrei Münnerstadt, Nikolaus Reininger, mitteilt. Danach hat in einer Zeit, die auch nebenbei durch lebhafte Bauthätigkeit an der Pfarrkirche bemerkenswert ist, im Jahre 1501, eine Witwe Katharina Kirchner in ihrem Testament einen Geldbeitrag »für die große tafel im chor uf dem hohen altar« bestimmt,[6]) was sich wohl kaum auf einen anderen Altar als den des Veit Stoß beziehen läßt. Damit wäre der in Frage stehende Termin noch genauer auf den Beginn des XVI Jahrhunderts festgelegt, und aus einem weiteren Grunde scheint es endlich geraten, in seiner Fixierung nicht allzuweit über das Jahr 1503 hinauszugehen. In dieses Jahr nämlich fällt der Prozeß, den der Rat von Nürnberg dem bekanntlich in seinem bürgerlichen Leben nichts weniger als vorwurfsfreien Künstler gemacht hat. Bei seiner Verurteilung wurde Stoß, wenigstens nach den Begriffen der damaligen Kriminaljustiz, nicht allzu hart bestraft, jedoch wurde ihm gleichzeitig vom Rate geboten, er

[1]) notel = vorläufiger Aufsatz, s. Schmeller, Bayerisches Wörterbuch, II. Ausg., S. 1774.

[2]) Reininger, Münnerstadt und seine nächste Umgebung (Würzburg 1852) S. 92.

[3]) Johannes Voigt, Geschichte des Deutschen Ritterordens in seinen zwölf Balleien in Deutschland, Bd. II, S. 670, vergl. auch Reininger, a. a. O. S. 31.

[4]) Freundliche Mitteilung des Herrn Priors P. Chrysostomus Hepp in Würzburg.

[5]) Reininger, a. a. O. S. 207.

[6]) Reininger, a. a. O. S. 72.

solle das Weichbild der Stadt nicht mehr verlassen.[1]) Diesem Geheiß hat der Künstler später allerdings zu verschiedenen Malen, wenn auch, wie es scheint, immer nur vorübergehend, zuwidergehandelt, aber leichter war es ihm jedenfalls in der Zeit vor dem Prozeß als nachher gemacht, Arbeit an einem anderen Orte außerhalb Nürnbergs zu übernehmen.

Schwieriger als diese chronologische Frage gestaltet sich die Aufgabe, über das Kunstwerk selbst, seine ursprüngliche Aufstellung, seine äußere Verfassung und seinen Verbleib sich einen befriedigenden Aufschluß zu verschaffen. Von vornherein liegt eine gewisse Schwierigkeit in der näheren Bezeichnung, welche dem Werke des Stoß als »Hochaltar« gegeben wird. Es sind ziemlich ausführliche urkundliche Nachrichten über ein Altarwerk vorhanden, das der Würzburger Bildhauer Dill Riemenschneider in den Jahren 1490—1492 für dieselbe Pfarrkirche »auf den hochaltar« oder, wie es auch heißt, »uf den hoen altare . . . in kore gehorig« geliefert hat.[2]) Wie kommt es nun, daß kaum zehn Jahre später eine neue Tafel für den »hoen altar« einem anderen Künstler in Arbeit gegeben wird? Die Möglichkeit ist ausgeschlossen, daß dem ersten Altar in der Zwischenzeit irgend eine Unbill geschehen wäre, die einen Ersatz nötig gemacht hätte, denn noch im XVII Jahrhundert hat derselbe unverändert auf seinem Platz gestanden, wie aus einer Beschreibung der von Fürstbischof Julius restaurierten Pfarrkirche aus der Feder eines Dechanten Emericus Kratzer vom Jahre 1613 hervorgeht;[3]) Bruchstücke von diesem Altar sind sogar heute noch in verhältnismäßig gutem Zustand an Ort und Stelle vorhanden. Sollte also hier etwa einer der Fälle vorliegen, wie sie ja in jener Zeit auch sonst nachweisbar sind, daß ein in seiner dekorativen Ausgestaltung noch nicht ganz vollendetes Altarwerk vorläufig in Gebrauch genommen und erst Jahre nachher durch eine ganz andere Hand als die des ursprünglich damit betrauten Künstlers vollendet wurde? Veit Stoß, der, nebenbei bemerkt, auch vermöge bestimmter Familienbeziehungen in Münnerstadt nicht fremd war, hätte dann an Riemenschneiders Bildhauerwerk die in unserer Urkunde erwähnten Arbeiten, das Fassen (d. h. mit einer noch heute in Süddeutschland gebräuchlichen technischen Bezeichnung das Bemalen der Heiligenfiguren), die Vergolderarbeit und die Hinzufügung von Malereien zu besorgen übernommen. Allem nach ist das doch wenig wahrscheinlich. Denn einmal spricht gegen diese Annahme die Höhe der an Stoß ausbezahlten Summe von 220 fl., für welche sich recht wohl nach den in jener Zeit und Gegend üblichen Sätzen die Kosten der Anfertigung eines besonderen vollständigen Altarwerkes bestreiten ließen. Sodann aber rechtfertigt auch die technische Behandlung der noch erhaltenen Fragmente des Riemenschneiderschen Altars eine solche Vermutung keineswegs. Aus dem Wortlaut von Stoßens Quittung geht hervor, daß an der von ihm gelieferten Tafel bunt bemalte plastische Teile gewesen sind, während die Figuren an Riemenschneiders Altar gleich denen so vieler anderen geschnitzten Altarwerke derselben Zeit allem Anschein nach von Anfang an gar nicht dazu bestimmt waren, bemalt zu werden. Zwar die in der Münnerstädter Pfarrkirche teils als Wandschmuck, teils als Bestandteile eines neuen Tabernakels verwendeten Reliefs und Vollfiguren, sowie zwei Reliefs der Sattlerschen Sammlung in Mainberg bei Schweinfurt, die sämtlich von dem Altar des Würzburger Künstlers herrühren, weisen eine moderne Bemalung auf, welche zum mindesten keinen Rück-

[1]) Baader, Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs, I. Reihe (1860), S. 16.

[2]) Weber, Leben und Wirken des Bildhauers Dill Riemenschneider. II. A. S. 32 und 35.

[3]) Reininger, a. a. O. S. 78.

schluß auf den früheren Zustand dieser Stücke erlaubt; jedoch die Hauptfigur, welche ehedem das Mittelstück von Meister Dills Altarwerk bildete, eine hl. Maria Magdalena, — jetzt ebenfalls in der erwähnten Mainberger Sammlung — ist bis auf die Augen unbemalt und läßt so darauf schließen, daß auch die übrigen zugehörigen Bruchstücke ursprünglich nicht anders behandelt gewesen sind.

Ist nun aber füglich anzunehmen, daß es sich in unserem Dokument um einen von Veit Stoß selbständig und neu angefertigten Altar handelt, so ist damit auch die Frage nach dem Platze, der ihm in der Kirche angewiesen war, der Lösung näher gebracht. Der lokalen Überlieferung zufolge befand sich der Altar des Riemenschneider an der Stelle des heutigen Hochaltars, d. h. an der Schlußwand des Chors der Kirche. So bleibt für den zweiten »Hochaltar« des Veit Stoß nur Ein Platz, am Eingang des Chors, im Kreuzmittel der Kirche, übrig. Wir haben ihn uns dann, worauf Herr Prälat Dr. Friedrich Schneider in Mainz mich freundlichst aufmerksam machte, als sogenannten Kreuz- oder Laienaltar vorzustellen, dessen Vorhandensein nicht nur an sich nichts Außergewöhnliches gewesen wäre, sondern auch für die frühere Zeit thatsächlich bezeugt ist, wenn anders es erlaubt ist, auf eine Notiz bei Reininger [1]) zurückzugreifen, wonach »unter dem Schwibbogen« ehedem ein Altar gestanden hat, der später entfernt wurde. Unter dem »Schwibbogen« kann hier doch wohl kaum etwas anderes als der Chorbogen der Kirche gemeint sein.

Wie aber verhält es sich nun weiter mit der eigentlichen künstlerischen Arbeitsleistung des Veit Stoß, von der wir durch seine eigene Niederschrift ja nur ganz im allgemeinen zu hören bekommen; welche Aufgabe war ihm gestellt und was mag aus seiner Schöpfung im Laufe der Zeit geworden sein?

Wie schon erwähnt, existiert das Werk des Veit Stoß mindestens als Ganzes nicht mehr. Der Chor der Kirche hat heute nur noch Einen Altar aufzuweisen, und dieser ist ein Konglomerat aus sehr verschiedenartigen älteren Fragmenten und neueren Zuthaten, das erst im Jahre 1834 zusammengefügt wurde. Doch stammt ein Teil jener älteren Bruchstücke aus der Kirche selbst. Unter ihnen ist ein in beträchtlicher Höhe angebrachtes, in Holz geschnitztes und bemaltes Relief einer Kreuzigung Christi mit zahlreichen Figuren in besonderem Maße geeignet, in dem hier gegebenen Zusammenhang unsere Aufmerksamkeit zu fesseln.[2]) Die ganze Arbeit ist so unverkennbar im Charakter des Veit Stoß gehalten, daß zuverlässig dieser und kein anderer Künstler als ihr Urheber bezeichnet werden muß. Nicht nur die heftigen Bewegungen und Verrenkungen einzelner Figuren unter dem Kreuz und die reiche Drapierung der klagenden Frauen verraten seinen Stil, auch vereinzelte charakteristische Züge erinnern an bekannte und beglaubigte Werke seiner Hand, so die Kopftypen, besonders bei einer der hilfeleistenden Frauen und bei dem Johannes, ferner die etwas abenteuerlichen Figuren der morgenländischen Kriegsleute, deren Kostümierung mit Turbanen und Krummschwertern in den Flügelreliefs des Krakauer Marienaltars und des Altars in der oberen Pfarrkirche in Bamberg schlagende Analogien finden. Als ein Merkmal solcher Art darf auch die ausgesprochen slavische Physiognomie eines der Gewappneten unter dem Kreuz mit struppigem Haar und aufgestülpter Nase gelten; sie stimmt

[1]) Reininger, a. a. O. S. 82.

[2]) Der Reliefgrund ist ausgehoben. Die Länge der Unterkante mißt 0,95 m, die äußerste Höhe beträgt 1,30 m. Man sieht unter dem Kruzifix, das die Mitte einnimmt, links Maria ohnmächtig zusammensinken, von zwei Frauen gestützt, rechts zwei Gewappnete. Dahinter jüdische Ratsherren und Kriegsvolk, worunter links Longinus, der mit dem Speer die Seitenwunde öffnet.

mit anderen Typen überein, deren Urbilder ohne Zweifel der zweiten polnischen Heimat des Künstlers, Krakau, angehörten und von denen er wie dort am Grabmal Kasimirs I bei den Figuren der Wappenhalter, so hier und in Nürnberg bei den Gestalten der Häscher auf den Passionsdarstellungen im Chor der Sebalduskirche nützlichen Gebrauch gemacht hat.

Dieses Relief ist sicherlich ursprünglich Bestandteil eines Altars von mäßigen Dimensionen gewesen, und es liegt nahe genug, darin einen Teil von jenem Altar zu vermuten, auf dessen Bezahlung sich die oben abgedruckte Empfangsbestätigung des Veit Stoß bezieht. Andere Schnitzwerke, die sich damit in Verbindung bringen ließen, existieren in Münnerstadt nicht und sind mir auch sonst nicht zu Gesicht gekommen.

Damit ist jedoch die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, daß noch weitere Überreste von Stoßens Altar vorhanden sein könnten. Es ist bei der Umschau danach vor allem nicht nötig, sich auf Schnitzwerk zu beschränken, denn obgleich der Künstler, nach seiner eigenen Aussage zu schließen, einiges an seiner Arbeit zu »fassen« gehabt hat, worunter eben, wie erwähnt, nur bemaltes Schnitzwerk verstanden werden kann, so spricht er doch in gleicher Weise auch von Malerarbeit, die er geliefert hat. Die Frage, welche sich dabei erhebt, ob und inwieweit wir uns den Bildhauer Veit Stoß auch als Maler thätig denken dürfen, ist an sich nichts weniger als unerhört. Wir erinnern uns auf Grund gleichzeitiger Schilderungen der impulsiven Natur des Künstlers, der sich als ein rechtes Kind seiner Zeit in der beschränkten Ausübung einer einzelnen Kunstfertigkeit nicht genügt: wie er als Bauingenieur Erfolg hat, erfahren wir aus seinen Korrespondenzen mit dem Rat von Nürnberg,[1] wie er sich als Rotgießer versucht, ist aus einem Konflikt ersichtlich, in den er mit den zünftigen Vertretern dieser Kunst in Nürnberg gerät, weil diese nicht gewillt sind, sich von ihm ins Handwerk pfuschen zu lassen.[2] Daß er auch »des Reißens, Kupferstechens und Malens verständig« gewesen, berichtet Neudörfer; die seltenen, aber unzweifelhaft von ihm herrührenden Kupfer sind bekannt, die Neudörfers Aussage über seine Geschicklichkeit in der Handhabung des Grabstichels bestätigen. Was Veit Stoß in der Malerei geleistet hat, ist eine Frage, die Heller in neuerer Zeit zuerst angeregt und die Lochner nach ihm wieder aufgenommen hat, freilich ohne darauf eine Antwort zu haben.[3] Kommen wir wieder auf unser Dokument zurück, so dürfte es nicht wundernehmen, wenn gerade im Zusammenhang damit einmal Arbeiten zu Tage kämen, die sich als Proben von der Kunst des vielseitigen Mannes auch im Malerhandwerk auswiesen, und in der That, können wir hinzufügen, sind deren einige in Münnerstadt erhalten.

An der südlichen Chorwand der Pfarrkirche hängen dort vier unter sich gleich große,[4] auf Tannenholz in einer Art von Tempera gemalte Tafeln nebeneinander, augenscheinlich Reste eines Altars, der die Kirche früher geschmückt hat. Sie stellen vier Scenen aus der Legende des hl. Kilian, des Heidenapostels dar, dem in seinem fränkischen Missionsgebiete von alters her eine besondere Verehrung entgegengebracht wird. Und zwar ist es die Geschichte seines Martyriums, welche die Gemälde schildern: er ermahnt im ersten Bilde den fränkischen Herzog Gozbert, seine Ehe mit

---

[1] Baader, a. a. O. I. S. 19.

[2] Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. X, S. XXXIX, Nr. 5799—5801.

[3] Siehe Lochner in seiner Ausgabe von Neudörfers »Nachrichten« (Quellenschriften X) S. 114.

[4] Die Maße betragen je 1,77 m Höhe und 9,95 m Breite.

Gailana, der Wittwe seines Bruders, aufzulösen. Hier sitzt der Herzog auf dem Thron, Gailana neben ihm, ihnen gegenüber steht, perorierend, der Heilige im bischöflichen Ornat. Im zweiten Bilde beredet sich Gailana, um den unwillkommenen Ratgeber aus dem Wege zu räumen, mit zwei Bediensteten des Hofs, dem Kastellan und dem Koch, die ihr geloben, ihn zu töten. In einem Kapellenraum sehen wir auf dem dritten Bilde den Heiligen in die Knie gesunken, der Kastellan führt den tödlichen Schwertstreich gegen ihn, seine Gefährten Kolonat und Totnan erliegen dem Messer des anderen Mörders. Das göttliche Strafgericht, das die Schuldigen ereilt, ist im vierten Bilde geschildert: der Kastellan, von seinem Gewissen bedrängt, tötet sich mit dem Schwert vor den Augen Gozberts und seines Hofes, der Koch beißt sich im Wahnsinn die Finger ab, Gailana, die Anstifterin der Blutthat, wird von einem Dämon entführt.[1])

Auch hier begegnen wir den ausgeprägten künstlerischen Charakterzügen des Veit Stoß, und zwar Zügen, wie sie teils seine Bildhauerwerke, teils seine Kupferstiche in Erfindung und Ausführung an den Tag legen. Die etwas dilettantische Art der Zeichnung, welche da und dort in seinen Stichen den Bildhauer verrät, herrscht auch hier in den Gemälden, und ebenso deutlich zeigt sich in ihnen das nervöse Temperament des »irrigen und geschreiigen Mannes«, wie es uns gleichzeitige Nachrichten schildern und wie es nicht nur in seinen plastischen Werken auf die Gestaltung der Form ganz wesentlich einwirkt, sondern auch in seinen Stichen hervortritt. Daher in den Münnerstädter Tafeln auf der einen Seite eine gewisse Ungeschicklichkeit in der zeichnerischen Wiedergabe der menschlichen Figur, bei der einzelne Gliedmaßen, so z. B. der Arm des Kastellans, der zum Streiche ausholt, gänzlich aus der Konstruktion fallen. Daher auf der anderen Seite eine übertriebene Anspannung der Extremitäten in Beugung und Streckung, besonders die gezierte Anziehung der Handgelenke, die an der Gailana mehrfach auffällt, die bald gespreizte, bald gekrümmte Haltung der Finger, die manierierte Anschwellung der Muskulatur der männlichen Körper, namentlich an Ober- und Unterschenkel, endlich die Steigerung des physiognomischen Ausdrucks bis zur Grimasse. In diesen zuletzt erwähnten Zügen bieten namentlich die Stiche mannigfache Analogien; zu vergleichen sind besonders: die Auferweckung des Lazarus (B. 1), die Beweinung Christi (P. 2), die Madonna in ganzer Figur (P. 5), die Enthauptung Pauli (P. 8) und in gewissem Betracht auch die heilige Familie (P. 4). Die technische Ausführung der Malerei ist nicht so gut, daß sie unbedingt einer Meisterhand zugewiesen werden müßte und nicht so gering, daß sie nur von einer Gesellenhand herrühren könnte. Der Anordnung der hell gehaltenen Lokaltöne fehlt es an Harmonie, unangenehm fällt besonders der branstige Fleischton an den menschlichen Figuren ins Auge. So muß dahingestellt bleiben, ob hier der Bildschnitzer selber den Pinsel geführt, oder ob er nur für den ausführenden Handlanger die »Visierung« besorgte. Die Erfindung der vier Tafeln aber kann niemand mit besserem Rechte als dem Veit Stoß zugeschrieben werden, und es ist vor allem auch nichts wahrscheinlicher, als daß diese vier Gemälde Bestandteile eben

[1]) Abbildungen der vier Bilder enthält in einer allerdings recht mangelhaften Wiedergabe durch Zinkätzung die »Fest-Chronik des 1200jährigen St. Kilians-Jubiläums« (1889), herausgegeben von J. B. Stamminger (Würzburg, o. J., S. 189 f.). Noch weniger ausreichend für irgend welche Charakteristik sind die Figuren des Kochs und des Kastellans aus dem zweiten Bilde, für sich allein abgebildet bei J. H. von Hefner-Alteneck, Trachten des christlichen Mittelalters, II, Taf. 61.

des von Stoß gelieferten Altarwerkes sind, von dem wir durch die eigenhändige Beurkundung des Künstlers wissen.

Läßt sich nun aber das schon erwähnte Kreuzigungsrelief, das ja, wie wir annahmen, auch zu dem von Stoß angefertigten Altar gehört, mit diesen Malereien so kombinieren, daß alle diese Teile sich einem einheitlichen Altaraufbau sinngemäß eingliedern? Wie aus der oben gegebenen Beschreibung des Reliefs hervorgeht, ist dasselbe nicht in seiner ursprünglichen Verfassung erhalten. Es fehlt der Reliefgrund, wie er ursprünglich gedacht war, und wir haben nur noch die ausgeschnittene Silhouette einer Figurengruppe vor uns, die jedenfalls, wenn man der Intention des Künstlers folgen will, auf einen Goldgrund aufgesetzt und nach oben durch eine Krönung von vergoldetem Maßwerk abgeschlossen zu denken ist. Diese Zuthaten vorausgesetzt, kann das jetzt 1,30 m hohe Relief sehr wohl anfänglich ein und dieselbe Höhe mit den gemalten 1,77 m hohen Bildtafeln gehabt haben, und Mittelstück und Seitenteile eines einheitlichen Altarwerks wären damit gegeben; und zwar, wenn die Kreuzigungsscene, wie Herr Prälat Schneider freundlich mitteilt, an einem Altarwerk nicht anders denn als dominierendes Mittelstück gedacht werden kann, so schließen sich je zwei der Bildtafeln zu den Seiten des Reliefs folgerichtig als Flügelteile an.

Allerdings erhebt sich dagegen der Einwand, wie denn diese Flügel mit dem Mittelteil verbunden gewesen sein können, da sie jeder für sich nicht, wie man voraussetzen sollte, die halbe, sondern die volle Breite des Kreuzigungsreliefs von 0,95 m aufweisen. Doch widerspricht es keineswegs dem Brauch der Zeit, wenn man sich das Relief auf beiden Seiten durch schmälere (nicht mehr vorhandene) Stücke so ergänzt denkt, daß es auf die doppelte Breite, also 1,90 m, kommt. Es finden sich ja unter den geschnitzten Altarwerken des späteren Mittelalters zahlreiche Beispiele einer Einteilung des Korpus, bei der eine größere Figurengruppe als eigentliches Mittelstück von je zwei kleineren Figurengruppen oder einzelnen Heiligengestalten zu den Seiten flankiert erscheint. Für diese seitlichen Ergänzungen würde im vorliegenden Fall eine Breite von je 0,47 m vollständig ausreichen, und es würde dann eben an dem geschlossenen Altar ein Mittelteil von 1,90 m Breite durch zwei je 0,95 m breite Flügel genau gedeckt worden sein. Die Rahmenleisten sind hier nicht mitgerechnet. Mit denselben sind natürlich alle in Frage kommenden Dimensionen etwas größer anzunehmen. Für das weitere Arrangement der Flügel kommt alsdann eine Notiz zu Hilfe, welche sich in der oben angeführten Kratzerschen Beschreibung der Münnerstädter Pfarrkirche findet.[1]) Hier wird in der sogenannten Ritterkapelle, einem kleinen, jetzt als Requisitenkammer verwendeten Anbau an der südlichen Seite des Chors, ein Altar erwähnt, von dem es heißt, er habe »im Getäfel ein geschnitztes Kruzifixbild, unter welchem Frauen und viele Kriegsleute stehen; an den Flügeln St. Stephan und St. Lorenz«. Ich stehe nicht an, den so beschriebenen Kreuzaltar mit unserem Stoßischen Werk für identisch zu halten, wofür vor Allem der Umstand spricht, daß die Münnerstädter Pfarrkirche zu keiner Zeit einen zweiten Kreuzaltar besessen hat. Wenn nun dieser Altar, doch wohl wenn er geöffnet war, an den Innenseiten der Flügel rechts und links je eine Heiligengestalt, vermutlich gleich dem Mittelteile, in geschnitzter Arbeit zeigte, so verteilen sich aller Wahrscheinlichkeit nach die vier gemalten Tafeln so auf die zwei Seiten des Schreins, daß zwei von ihnen als Außenseiten der (beweglichen) Flügel mit den Heiligen Stephan und Lorenz, die beiden anderen daneben als feststehende Flügel gedient haben.

[1]) Reininger, a. a. O. S. 84.

So ist nun auch von der ursprünglichen Verfassung des Stoßischen Altarwerks ein ziemlich deutliches Bild gewonnen. Etwas mehr als bisher sind wir von bloßer Vermutung abhängig, wenn es sich endlich um die Schicksale handelt, die das Werk im Laufe der Zeit gehabt haben mag. Aus der erwähnten Beschreibung erfahren wir nicht weniger und nicht mehr, als daß es sich im Anfang des XVII Jahrhunderts in der sogenannten Ritterkapelle befunden hat. Von dem Kreuzaltar der Ritterkapelle ist sonst nichts bekannt. Heute existiert von ihm nur noch die Mensa; von dem ehemaligen Retabulum, wann es dahin gebracht, wann es von seiner Stelle verschwunden sein mag, besteht weder eine schriftliche noch eine mündliche Überlieferung.[1] Die Kirche samt den in ihr enthaltenen Kunstwerken ist zweimal seit dem Beginn des XVII Jahrhunderts einer durchgreifenden Restaurierung und Umänderung unterzogen worden, einmal unter Fürstbischof Julius von 1608 bis 1612, ein zweites Mal unter König Ludwig I in der Blütezeit des neugothischen Purismus. Beidemal hat man mit dem aus älterer Zeit Vorhandenen nicht viel Federlesens gemacht. So ist es leicht möglich, daß der fragliche Altar hin- und herversetzt und endlich auseinandergenommen worden ist, ohne daß sich jetzt noch sagen ließe, wie und wann. Das Wahrscheinlichste bleibt immer, daß er aus dem Kreuzmittel der Kirche irgend wann einmal in die Ritterkapelle gebracht worden ist; von da mag später das Kreuzigungsrelief für sich allein zum Aufbau des neuen Hochaltars wieder hervorgeholt worden sein, während die gemalten Tafeln ihr Unterkommen an der Chorwand fanden. Auf alle Fälle bleibt es bei der Rekonstruktion des Stoßischen Altarwerks in der angegebenen Weise und seiner Identifizierung mit dem Kreuzaltar, den der geistliche Perieget im XVII Jahrhundert in seiner Beschreibung der Pfarrkirche verzeichnet hat.

Noch erübrigt bezüglich der Münnerstädter Gemälde eine stilgeschichtliche Frage. Es ist noch Rechenschaft darüber abzulegen, wie sie sich verhalten, eingereiht in den Zusammenhang der älteren Nürnberger Malerschule und verglichen mit anderen Nürnberger Malerwerken derselben Zeit. Zweimal ist ihrer in der älteren Litteratur Erwähnung geschehen, durch von Hefner-Alteneck[2]) und durch Lotz.[3]) Übereinstimmend werden von diesen beiden die Bilder der Schulrichtung des Wolgemuth zugeteilt, und das ist auch angesichts der Art und Weise ihrer Ausführung nichts weniger als ungereimt. Namentlich an Ein Wolgemuthisches Werk erinnern sie lebhaft: an den Schwabacher Altar, der zwischen 1506 und 1508 entstanden ist. Was diesen Altar anlangt, so sind die neuesten Autoren, die sich mit ihm befaßt haben (von Seidlitz, Vischer, Janitschek), im wesentlichen und mit Recht darin übereingekommen, daß an diesem Werke nicht viel mehr als die Staffelbilder für die eigenhändige Arbeit Wolgemuths gelten können; die Flügel mit Scenen aus der Passion Christi und aus dem Leben Johannis des Täufers zeigen eine andere Hand, die Hand eines routinierten, aber derben Dekorationsmalers, der mit wenig Mitteln seinen Effekt zu erzielen weiß: einfache Lokaltöne, bunt und in den Fleischpartien rauh und reizlos, starke Betonung der Umrißlinien ohne eigentliche körperliche Modellierung und eine wenig feine Art, hier und da mit starken Glanzlichtern diesen Mängeln der plastischen Erscheinung nachzuhelfen, sind seine hervorstechenden Eigentümlichkeiten. Und ganz in demselben

[1]) Freundliche Notiz von Herrn Stadtpfarrer und Prior P. Vincentius Schneider in Münnerstadt.

[2]) A. a. O. Text II, S. 87.

[3]) Kunsttopographie Deutschlands II, S. 309.



VEIT STOSS
JOHANNES DER EVANGELIST
HOLZSTATUE IM BERLINER MUSEUM

Sinne sind die Münnerstädter Tafeln behandelt, die auch in einzelnen typischen Zügen, in Kostümen und Körperformen, analoge Besonderheiten aufweisen. Daß Veit Stoß an der Herstellung des Schwabacher Altars stark beteiligt gewesen ist, insofern hier die gesamte prächtige Bildschnitzerarbeit von ihm herrührt, wird mit gutem Grunde allgemein angenommen. Ob und inwieweit nun etwa Stoßens Werkstatt auch für die bedeutend weniger gelungene Malerarbeit der Flügel verantwortlich zu machen sei, ist eine Frage, die sich an den gegebenen Sachverhalt mit Notwendigkeit anschließt und für deren Beantwortung des weiteren auch der Umstand ins Gewicht fällt, daß die Zeit der mutmaßlichen Entstehung des Münnerstädter Altarwerks nahe an die Jahre heranreicht, in denen auch der Schwabacher Altar geschaffen worden ist. Hierin möchte ich jedoch mein Urteil einer erneuten Besichtigung der Schwabacher Malereien vorbehalten.

Ich habe im Vorstehenden versucht, dem Veit Stoß einige bisher übersehene Fragmente eines Altarwerkes zuzuschreiben, bei dessen Herstellung der sonst nur als Bildhauer und als Kupferstecher bekannte Künstler sich in beachtenswerter Weise als Maler bethätigt hat. Den Ausgangspunkt der Untersuchung bildete eine gleichfalls bisher nicht bekannte eigenhändige Quittung des Meisters über geleistete Bezahlung eines Altarwerkes, das aller Wahrscheinlichkeit nach mit demjenigen identisch ist, von dessen erhalten gebliebenen Bestandteilen die weitere Darlegung handelt.

Von der Kritik pflegt die Kombinierung von Denkmälern mit urkundlichen Belegen, wie sie sich hier aus der Sachlage ergab, immer mit einer gewissen Vorsicht aufgenommen zu werden. Diese Vorsicht ist begründet gegenüber einer Methode, deren voreilige Anwendung allerdings wenig Nutzen bringt. Doch besteht dieselbe Methode zu Recht, wenn so zahlreiche innere und äußere Gründe mitsprechen wie im vorliegenden Fall. Mag man nun aber den Ergebnissen dieser Untersuchung zustimmen oder sie ablehnen, so bleibt doch das Faktum bezeugt, daß ums Jahr 1500 Veit Stoß für die Münnerstädter Pfarrkirche ein mit Malereien versehenes Altarwerk geliefert hat, eine Thatsache, durch welche der originelle und vielseitige Charakter dieses Künstlers von einer seit längerer Zeit nicht mehr beachteten Seite her aufs neue ins Licht gestellt wird.

* * *

Im Anschluß an die oben behandelte Materie möge hier einer unlängst für die Renaissance-Sammlung der Berliner Museen erworbenen Johannes-Statue von Veit Stoß gedacht werden als einer weiteren Bereicherung des bisher bekannten Kreises von Werken dieses Künstlers. Der in Holz geschnitzten vergoldeten und bemalten und im ganzen vortrefflich erhaltenen Figur ist in den Amtlichen Berichten im XVIII Band S. III dieser Zeitschrift bereits Erwähnung geschehen; ihre erneute Besprechung hier möge zugleich der Holzschnittnachbildung von M. Hönemann (im Gegensinn), welche diesem Hefte beigegeben ist, als Begleitwort dienen.

In der Gestalt des krausköpfigen Jünglings, in welcher der Evangelist Johannes hier erscheint, erkennen wir eine für Veit Stoß typische Figur; wo überall der »Lieblingsjünger« in den Werken unseres Künstlers vorkommt, zeigt er denselben Habitus. Schon bei der frühesten Arbeit, die von Stoß bekannt ist, dem Hochaltar der Krakauer Marienkirche, erscheint in der Darstellung des Todes Mariä der jugendliche Johannes in jener üppigen Lockenfülle, die zu den asketisch-ernsten Zügen des

Apostels in eigenartigem Gegensatze steht. Während aber dort in der Gewandung der Figur sich ein gewisses Übermaß von jugendlichem Künstlertemperament in einem kaum entwirrbaren Chaos launischer Verschlingungen und Überschneidungen zeigt, ist in der neuen Berliner Figur Maß und Ziel der künstlerischen Erfindung deutlicher erkennbar. Noch herrscht auch hier, wie immer bei Veit Stoß, eine stürmische Erregung in der Anordnung der reichen Gewandstoffe, welche ihm wie so vielen deutschen Bildschnitzern seiner Zeit ein wichtiges künstlerisches Ausdrucksmittel an die Hand zu geben pflegen, aber die Massen sind übersichtlich geordnet, Ruhe folgt der Bewegung in rhythmischem Wechsel, kurz, in allem spricht sich die Hand eines Künstlers aus, der inzwischen an einer fortgesetzten Reihe großer und monumentaler Aufgaben seine Kräfte geübt hat. Daß ferner durch die ganz aufs Große gehende Wirkung der Figur die Sorgfalt der Detailbehandlung nicht gelitten hat, giebt sich am deutlichsten wohl in den individuell ausgeprägten Zügen des Apostels kund, die in all jener überzeugenden Klarheit und Schärfe herausgearbeitet sind, welche auch sonst Veit Stoß inmitten einer stark von handwerksmäßig-traditioneller Formgebung beherrschten Zeit als einen besonders klar seiner Aufgabe bewußten Meister der Charakteristik erscheinen läßt. Als eine Schöpfung von großen Dimensionen bietet die Johannes-Statue des Veit Stoß zugleich eine willkommene Ergänzung zu den Werken kleineren Umfangs, mit denen der Künstler bisher in der Berliner Sammlung vertreten war, insbesondere zu den sechs zierlichen Reliefdarstellungen von der Nürnberger Rosenkranztafel, die bei ihrem stark reduzierten Format die Kunst des Meisters in der Energie und Größe seiner Gestaltungsgabe wohl erkennen, aber nicht zu so unmittelbarer und überzeugender Wirkung gelangen ließen, wie die nunmehr hinzugetretene Schöpfung monumentalen Stils.



1



2



3



4



5



6



7

HANS SEBALD BEHAM

RADIERUNGEN

1. Cimon und Pero. B. 73. 2. Joachim und Anna an der goldenen Pforte. B. 21. 3. Marktbauer. Unbeschrieben. 4. Joachim empfängt die Verkündigung. B. 66. 5. Der Greis und die beiden Diener. B. 206. 6. Cimon und Pero. B. 72. 7. Der Tod des Regulus. B. 71.

DIE RADIERUNGEN HANS SEBALD BEHAMS

VON GUSTAV PAULI

Heute, wo die Radierung zusehends an breiter Popularität gewinnt, mag eine Betrachtung von Inkunabeln dieser Kunst wohl als zeitgemäfs gelten. Wir wissen, dass die Eisenätzung um die Mitte des XV Jahrhunderts kein Geheimnis mehr war. Italienische und deutsche Waffenstücke in unseren Museen beweisen es, und zum Überflusse sind verschiedene Rezepte erhalten, deren sich die Waffenmaler jener Zeit bei ihren Ätzungen bedienten.[1]) Nur ein weiterer Schritt war es, die neue Übung in den Dienst der jung aufblühenden vervielfältigenden Künste zu stellen — so wenig, dass man beinahe Bedenken tragen muss, dem, der diesen Schritt zuerst gethan, den grofsen Namen eines Erfinders beizulegen. Dennoch scheint es, dass im ganzen fünfzehnten Jahrhundert kein Grabstichelkünstler auf den Einfall gekommen ist, eine Platte für den Abdruck zu ätzen; wenigstens sind bis jetzt keine Beispiele aus jener Zeit bekannt geworden. Die Blätter des Meisters W, die man wiederholt für Radierungen gehalten hat, haben sich bei genauerer Prüfung als Grabstichelarbeiten erwiesen.[2])

Wir beobachten hier dieselbe Erscheinung wie bei der Entstehung des Kupferstiches, der die Metallgravierung lange vorhergegangen war. Scheinbar zu gleicher Zeit sehen wir die Radierung an verschiedenen Orten auftreten. Ein geätztes Blatt von Urs Graf in Basel trägt das Datum 1513; zwei Arbeiten Dürers in Nürnberg, die schwerlich seine frühesten Versuche in dieser Richtung waren, sind 1515 datiert, und die ersten derartigen Werke Daniel Hopfers in Augsburg sind gewiss nicht viel später entstanden. Wer zuerst von den dreien das Beispiel gegeben hat, lassen wir dahingestellt sein; dass einer von ihnen bei dem anderen in der Ätzkunst in die Lehre gegangen sei, ist mehr als unwahrscheinlich.

Diese primitive Radierung, die sich der Eisenplatte bediente, hatte etwas Rauhes, gleich als verriete sich darin ihre Verwandtschaft mit dem gröberen Handwerk des Waffenschmiedes. Der einzige, der es verstanden hat, in dieser Technik ein vollendetes Kunstwerk zu schaffen, war Albrecht Dürer. An ihn knüpft Sebald Beham an, und in einigen zwanzig Blättern dieser beiden Künstler hat die klassische Nürnberger Eisenradierung — zum Unterschiede von der krausen Art, in der sie von den Hopfern gepflegt wurde — ihre Entwickelungsphasen durchlaufen.

---

[1]) E. Hartzen, Über die Erfindung der Ätzkunst. Archiv f. d. zeichnenden Künste. 1859. S. 124.

[2]) M. Lehrs. Der Meister W. Dresden 1895. S. 3.

Thausing stellte mit vollem Rechte an die Spitze seiner Betrachtung der dürerischen Ätzungen das merkwürdige Studienblatt, das uns eine seiner schönsten Aktzeichnungen überliefert hat (B. 70). Die Nadel hat sich hier noch nicht von den Gepflogenheiten des Grabstichels befreit, die Striche liegen dicht bei einander und kreuzen sich an den dunkelsten Stellen drei- bis viermal. Offenbar haben wir es mit einem technischen Versuche zu thun, den Dürer vor anderen, minder gelungenen ausgewählt hatte, um ihn, mit seinem Zeichen versehen, dem Publikum darzubieten. In den beiden Radierungen, die das Datum 1515 tragen, dem sitzenden Schmerzensmann (B. 22) und Christus am Ölberg (B. 19), erkennen wir schon deutlich das Bestreben, der neuen Technik durch eine neue Art der künstlerischen Behandlung gerecht zu werden. Wie mit raschem kecken Federstrich sind die Linien hingeworfen; und wenn auch der Schmerzensmann neben den anderen grofsen derartigen Schöpfungen Dürers einen etwas dürftigen Eindruck macht, so ist doch die Ölbergscene bereits ein viel bewundertes Meisterwerk von merkwürdig packender Lichtwirkung. Den Eindruck einer grofsartigen Nachtscene erregen in gesteigertem Mafse die beiden Radierungen des folgenden Jahres, der Raub der Proserpina und der Engel, der mit dem Veronika-Schweifstuch in den Händen durch den dunkeln Himmel stürmt. In wenigen Zeichnungen Dürers pulsiert ein so grofsartig bewegtes Leben; nur beeinträchtigt leider die Gedrängtheit der Linien, verbunden mit reichlicher Ätzung, die Deutlichkeit. Daher modifizierte der Meister, als er noch einmal die Radiernadel aufnahm, seine Technik abermals, und zwar zu Gunsten einer leichteren und lichteren Behandlung. In der berühmten Landschaft mit der grofsen Kanone ist allerdings ein vollkommener Einklang zwischen dem Charakter der Technik und der Zeichnung erreicht, so dass man sie als die klassische Eisenradierung bezeichnen kann. Mit wenigen Strichen, so kräftig und männlich, wie sie nur Dürers Hand ziehen konnte, ist nicht nur der Ausblick in eine weite Ferne eröffnet, sondern auch jedes Stück des Vordergrundes plastisch hervorgehoben. Kreuzlagen werden fast gänzlich verschmäht, die Nadelführung folgt überall der Rundung der Flächen. Dürer, aus natürlicher Begabung weit mehr Zeichner als Maler, hat auch hier auf die malerische Wirkung ver-



Abbildung 1.
Hans Sebald Beham.
Allegorie. Unbeschrieben.

zichtet und den Charakter der reinen Zeichnung betont. Der Eindruck ist etwa der einer Federzeichnung, aber einer kühneren und breiteren als irgend einer seiner anderen Federzeichnungen. Der monumentale Charakter dieser Radierung erheischte mit innerer Notwendigkeit ein grofses Format.

Wir beklagen es heute, dass Dürer auf dieses Meisterwerk keine anderen Proben seiner Ätzkunst folgen liefs; ihm selbst aber ist es allem Anschein nach nur um ein technisches Problem zu thun gewesen, das ihn nicht mehr interessierte, nachdem er es einmal zur eigenen Zufriedenheit gelöst hatte.



Abbildung 2.
Hans Sebald Beham.
H. Hieronymus. Unbeschrieben.

Hans Sebald Beham hatte sich in Dürers Schule die kalligraphisch glänzende Linienführung angeeignet, die seiner Entwickelung als Kupferstecher so sehr zu statten kam; hier hätte er sich auch die vollendete Technik des Radierens aneignen können, aber er war doch nicht im stande, die Eisenradierung auf der Höhe zu halten, auf die der Meister sie erhoben hatte. Der Lapidarstil der Landschaft mit der grofsen Kanone entsprach seiner Individualität nicht, die mehr auf zierliche Formgewandtheit gerichtet war. Daher greift er in seinen ersten Radierungen auf die zartere Behandlung jenes dürerischen Studienblattes (B. 70) und des sitzenden Schmerzensmannes zurück. Nicht eine seiner Platten ist zu stark, manche dagegen zu schwach geätzt.

Die Radierthätigkeit seiner Frühzeit, die uns besonders interessiert, lässt sich durch fünf neue Blätter illustrieren, die ich in einem chronologischen Verzeichnis

seines Kupferstichwerkes im Repertorium für Kunstwissenschaft (XIX S. 533) nur flüchtig erwähnt hatte. Die eine stellt eine fast *unbekleidete Frauengestalt* dar, die in der gesenkten Rechten einen nicht deutlich erkennbaren Gegenstand, ähnlich einem kurzen abgerundeten Aststumpf (Phallus?) hält und in der erhobenen Linken etwas Ähnliches trägt. Durch einen Nimbus scheint sie zum mindesten als Allegorie charakterisiert.[1]) Über die Bedeutung des Bildes braucht man sich indessen wohl nicht mehr den Kopf zu zerbrechen, wenn man weifs, dass es eine gegenseitige Kopie nach Markantons »Frau mit den Schwämmen« (B. 373) ist. Dort ist die Stellung vollkommen motiviert. Sebald hat den Stich eben nur als Vorlage bei einem seiner ersten Radierversuche benutzt und seiner Studie dann ein allegorisches Mäntelchen umgehängt. Die vergröberten Körperformen, der Gesichtstypus und die noch etwas unsichere Strichführung entsprechen durchaus seinen übrigen Erstlingswerken. Zum Überfluss beheben Monogramm und Datum 1519 jeden Zweifel. — Hiermit ist auch die Hypothese Passavants aus der Welt geschafft, der in jenem Stiche Markantons eine Arbeit Barthel Behams vermutete.[2]) Barthel Beham zählte damals siebzehn Jahre und war schwerlich in der Lage, seinem älteren Bruder Vorbilder zum Nachzeichnen zu liefern, ganz abgesehen davon, dass dieses Blatt stilistisch den übrigen Stichen seiner Frühzeit durchaus nicht entspricht.



Abbildung 3.
Hans Sebald Beham.
Fahnenträger. Unbeschrieben.

Ein ähnlich behandelter Radierversuch Sebald Behams aus dem gleichen Jahre ist der nach rechts gewendete schreibende *Hieronymus*,[3]) der kräftige Typus des dürerischen Heiligen, aber auf behamisch vergröbert, wie er ganz ähnlich noch einmal in dem Moses auf dem Stiche von 1526 (B. 8) vorkommt. Diesen beiden Blättern

[1]) Siehe Nr. 11 des Verzeichnisses am Schlusse und Abb. 1.

[2]) P. IV. S. 69.

[3]) Siehe Nr. 5 des Verzeichnisses und Abb. 2.

sind der *Hieronymus* (B. 61) und die *Nemesis* (B. 139) von 1520 wegen der ähnlich lockeren Nadelführung anzureihen.

Ein interessantes Seitenstück zu dem prächtigen *Landsknecht* (B. 203), der wohl die populärste der behamischen Radierungen ist, bildet der *Fahnenträger*, ebenfalls bisher noch unbeschrieben. Beham scheint die Platte wegen einiger Verzeichnungen bald verworfen zu haben. Schon die Haltung des Burschen, der mit gelassener Miene eine geflügelte Schlange in der Faust zerdrückt, ist nicht klar motiviert, und mit dem rechten Bein, das auf der Platte eigentlich nicht mehr unterzubringen war, ist Beham vollends ins Gedränge geraten.[1])

Bei den bisher genannten Radierungen ist die Urheberschaft Behams durch sein Zeichen noch ausdrücklich bekräftigt, indessen darf man auch bei ihm dieser Äufserlichkeit keine allzu grofse Bedeutung beilegen. Merkwürdigerweise ist man bisher vielfach von der stillschweigenden Voraussetzung ausgegangen, dass er seine sämtlichen Platten monogrammiert habe, während man doch wusste, dass die Mehrzahl seiner Holzschnitte unbezeichnet ist. Das Fehlen des Monogramms allein darf daher nicht als Grund gelten, ihm Stiche oder Radierungen abzusprechen, die durchaus seinen künstlerischen Charakter tragen. In dieser Erkenntnis hatte ihm vor einigen Jahren Ludwig Kaemmerer im Berliner Kupferstichkabinet eine Radierung zugewiesen, die die *heilige Jungfrau* darstellt, wie sie dem Christkind einen Apfel reicht.[2]) Da das Blatt die Jahreszahl 1520 trägt, so können wir zahlreiche monogrammierte Radierungen zur Vergleichung heranziehen. Und in der That finden wir hier durchaus die gleiche Nadelführung wieder: die charakteristischen Häkchen in den Übergängen zum Licht, die krause Bildung des Laubwerks und das einer Pelzmütze vergleichbare Grasbüschel, das ebenfalls auf dem Landsknecht (B. 203) erscheint. Zum Frauentypus vergleiche man B. 195. — Während diese echte Madonna unbeachtet geblieben war, nur weil sie des Monogramms ermangelte, haben merkwürdigerweise zwei andere apokryphe Madonnen, die nach einer oberflächlichen Beschreibung zu Verwechselungen mit jener Anlass geben könnten, lange in den Verzeichnissen der Werke Behams umhergespukt, nur weil sie sein Zeichen trugen: die eine ein miserabeler Stich, zuerst von Passavant (260) Beham zugeschrieben,[3]) die andere eine mittelmäfsige, auf Kupfer



Abbildung 4.
Hans Sebald Beham.
Madonna. Unbeschrieben.

[1]) Siehe Nr. 16 des Verzeichnisses und Abb. 3.

[2]) Siehe Nr. 1 des Verzeichnisses und Abb. 4.

[3]) Ferner von *Rosenberg* 22, *Loftie* 20, *Aumüller* 23. Erst *Seidlitz* berichtigte in diesem wie in dem folgenden Falle den Irrtum (Jahrbuch d. K. Preufs. Kunstsamml. III. Meyers Künstlerlexikon 284).

radierte Kopie nach dem Holzschnitt B. 122, um die zuerst Le Blanc (18) das Werk des Künstlers bereicherte.[1])

Der *Marktbauer*, der mit einem Eierkorb in der Linken, ein Bündel an einem Stock über der rechten Schulter tragend, nach links geht, ist schon von Bartsch, doch nur beiläufig, als eine mittelmäfsige Kopie nach einem Stiche Bincks (B. 70), erwähnt (s. Tafel Nr. 3). Freilich sieht dieses zierliche Blatt gefälliger und glänzender aus wie eine flüchtige Eisenradierung; wenn man aber beide Blätter nebeneinander aufmerksam betrachtet, so wird die vermeintliche Kopie frischer und individueller erscheinen, kurz, man wird sie für ursprünglicher halten als das vermeintliche Original trotz der kleinen Verzeichnung an der linken Hand. Des weiteren wird man dann auch hier die Hand Behams erkennen, die sich gerade in solchen Einzelheiten, wie in dem Laubwerk (vergl. den unbeschriebenen Fähnrich) und in dem Hintergrund (vergl. B. 203) verrät.

Beiläufig sei nur auf den bis in alle Einzelheiten verwandten Marktbauer verwiesen (B. 191), den Beham in demselben Jahre stach. Von dem charakterlosen Kopisten Binck würde ein solcher spätestens 1520 entstandener Originalstich eine auffallend frühe und auffallend gute Leistung sein.

Bisher hatte Beham, dem Beispiel Dürers folgend, für seine Eisenätzungen ein gröfseres Format als für seine Stiche gewählt; hier sehen wir ihn zum ersten Mal in den Durchschnittsdimensionen seiner Kupferstiche radieren, ein neuer Beweis für seine im Vergleich zu Dürer geringere ästhetische Feinfühligkeit. Wenn Hans Sebald sich auch an die kühne kräftige Ausdrucksweise der späteren dürerischen Radierungen nicht heranwagte, so hätte er sich doch sagen müssen, dass die künstlerische Wirkung der rauhen Eisenätzung auf einem so kleinen Raum notwendig verloren geht. Allein er — der Prototyp des Kleinmeisters — war zum Miniaturkünstler geboren und konnte seine Art nicht verleugnen, selbst wenn das so zu seinem Nachteil ausschlug, wie bei den Blättchen der Joachimslegende (B. 66 und B. 21. Siehe Tafel Nr. 2 und 4). Joachim, der in freudiger Bewegung seine Arme dem himmlischen Eilboten entgegenbreitet, die stürmische Umarmung der beiden beseeligten Gatten — das sind köstliche, echt deutsche, drollig rührende Bildchen. Doch kommen sie in dem kleinen Format nicht zur Geltung, und mühsam buchstabiert das Auge das Gewirr der feinen gleichmäfsigen Strichelchen durch. Einen sehr guten Beleg für die Undeutlichkeit der späteren Radierungen Behams bietet das Blatt B. 206 (s. Tafel Nr. 5), das auch noch in den neuesten Katalogen als »der Greis und sein Diener« bezeichnet wird, während es in Wirklichkeit zwei Diener sind, die dem alten Herrn im langen Rocke aufwarten. Im übrigen büfsen diese Blättchen durch ihre Undeutlichkeit nicht mehr so sehr viel ein: Regulus (B. 71. Siehe Tafel Nr. 7), Cimon und Pero, zweimal (B. 72 und 73. Siehe Tafel Nr. 6 und 1),[2]) Mucius Scaevola (B. 81) — lauter Antikisches! Auch die Harfenspielerin (B. 205) wird wohl eine Allegorie oder etwas Antikes vorstellen sollen, am Ende gar die Sängerin von Lesbos. Den in kühler Ferne liegenden Stoffen entspricht die verständig trockene Art der Nadelführung. Daran leidet auch das sonst so hübsche Genrebildchen, das einzige, das Beham noch ätzte, die Frau,

[1]) Ferner *Rosenberg* 22a, *Loftie* 275, *Aumüller* 24. — Dagegen: *Seidlitz*, a. a. O. 281. — Vergl. auch P. IV. S. 132, 6 und dazu *Lehrs*, Chronik f. verv. Kunst II. S. 92, 7.

[2]) Das weit geringere und äufserst seltene Blättchen B. 72 möchte ich doch für eine eigenhändige Arbeit Behams halten, die ein paar Jahre älter ist als die gelungene Redaktion des gleichen Gegenstandes in B. 73.

die an der Seite eines Narren in einem Garten lustwandelt (B. 148). Wo, wie hier, auf eine leichte, launige Art des zeichnerischen Vortrags verzichtet ist, da fragt man sich, weshalb dann überhaupt radiert wurde. Auch Beham scheint so empfunden zu haben, als er im nächsten Jahre seine Spaziergängerin mit einer leichten allegorischen Variante noch einmal in Kupfer stach und die Radiernadel fürderhin ruhen liefs. Dabei brachte offenbar das Publikum jener Zeit der neuen Technik wenig Verständnis entgegen, denn die Seltenheit fast aller Radierungen Behams erklärt sich wohl am ehesten daraus, dass die Nachfrage nach ihnen nicht grofs war. Wieder einmal beobachten wir in diesem Falle, wie eine grofse Anregung Dürers im Sande des Epigonentums verlaufen ist.

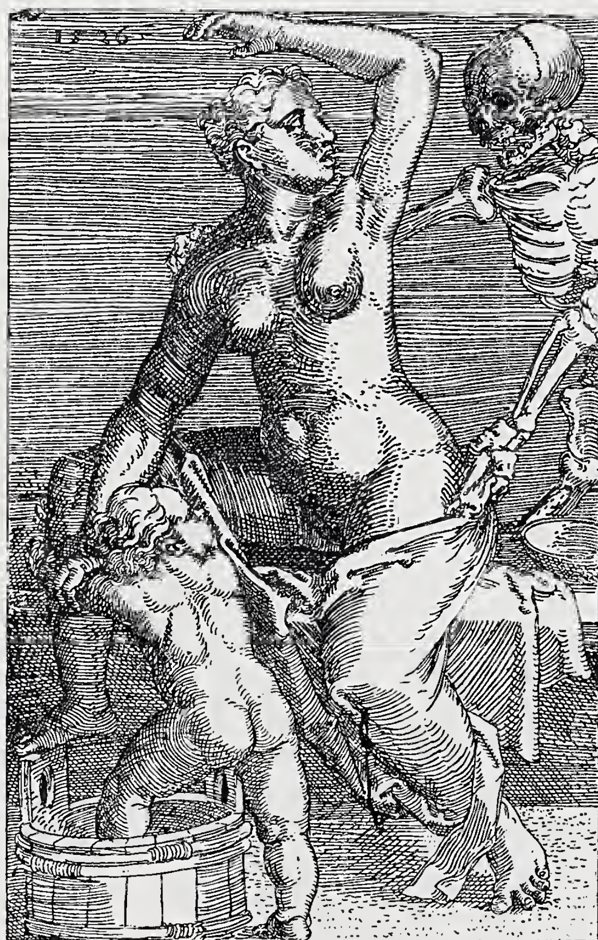


Abbildung 5.
Barthel Beham (?).
Badende Frau vom Tode überrascht. Bartsch VIII p. 173 Nr. 147.

Zum Schluss noch ein paar Worte über einige der anderen, Beham fälschlich zugeschriebenen Radierungen. Die im ganzen dreiundzwanzig auf Eisen und Kupfer geätzten Blätter, die seit Bartsch im Laufe der Zeit auf Sebald getauft worden waren, hatte Seidlitz in Meyers Künstlerlexikon um neun vermindert.[1]) Von dem Rest können wir gleich noch ein weiteres Blatt abstreichen, den Landsknecht neben einem Baum, den zuerst Rosenberg unter Nr. 212*a* seines Verzeichnisses Beham zugeschrieben hatte. Rosenberg hat das Blatt vermutlich in der Albertina notiert, wo es als Beham gilt. Indessen ist ein anderes Exemplar in der Wiener Hofbibliothek schon von Bartsch als Binck erkannt und beschrieben (B. 78). Das Monogramm ist allerdings in den wenigen mir bekannten Exemplaren durch Rost oder Ätzflecken sehr undeutlich gemacht, und im übrigen hat die Chamäleonsnatur Bincks den allgemeinen Charakter behamischer Zeichnung hier gut nachgeahmt.

[1]) Siehe ferner den Artikel im Jahrbuch III. S. 149 ff.

Dagegen vermag ich in der Kupferradierung eines Satyrweibchens bei einer Priapherme, die Aumüller (131) dem Sebald Beham zugeschrieben hat, nicht Bincks Hand zu erblicken, den Seidlitz hier vermutungsweise nannte. Man braucht sich bei diesem Blättchen, das eine Gruppe aus Markantons Stich B. 249 gegenseitig wiederholt, wohl nicht so weit von dem Bologneser Meister zu entfernen.[1]) Es könnte sehr wohl von einem seiner italienischen Nachfolger und Schüler herrühren, wie es denn auch Bartsch einfach unter Markanton (B. 284) beschrieben hat. Dasselbe gilt von dem ähnlich behandelten Tanz der Liebesgötter (Aumüller 132).

Schwieriger ist das kritische Urteil bei der Eisenradierung des sitzenden Weibes, das vom Tode überrascht wird, vom Jahre 1526. Bartsch nennt es unter Sebald Beham, wenn auch mit Vorhehalt, als communément attribué (B. 147. Siehe Abb. 5). Allerdings ist das Blatt sehr behamisch; der Frauentypus ähnelt entschieden dem um jene Zeit von Sebald Beham beliebten (vergl. zum Beispiel Forteza. P. 265 oder Charitatis virtus B. 137), auch die breite sichere Art der Zeichnung ist der seinen nahe verwandt. Dennoch aber lässt es sich nicht gut in die chronologische Ordnung seiner Radierungen einreihen. Schon das gröfsere Format muss um jene Zeit befremden, und nicht minder die kühnere Behandlung. Sollten wir es nicht am Ende hier mit einem Radierversuche *Barthel Behams* zu thun haben, der sich gerade um jene Zeit in seinen weiblichen Idealtypen dem jüngeren Bruder sehr näherte?

Als Ergebnis der vorstehenden Erörterungen möge hier, nach den Gegenständen geordnet, ein Verzeichnis der echten Radierungen Behams folgen, bei dem für die seltenen Blätter die Aufbewahrungsorte, soweit sie mir bis jetzt bekannt sind, angegeben werden.[2])

1. *Hl. Jungfrau, dem Kinde einen Apfel reichend.* Ohne Zeichen, datiert 1520. 80 : 56½. *Berlin.* Siehe Abb. 4.

2. *Joachim empfängt auf dem Felde durch einen Engel die Verheifsung der Geburt Mariae.* Wahrscheinlich nach der Erzählung der Legenda aurea C. 126. B. 66. *Rosenberg* 69. *Loftie* 24. *Aumüller* 70. *Meyers Künstlerl.* 67. *Braunschweig. Bremen. Coburg. Dresden*, Kgl. Kab. *London. München. Prag*, Sammlg. v. Lanna. *Wien*, Hofbibl. Siehe Tafel Nr. 4.

3. *Joachim begegnet Anna an der goldenen Pforte von Jerusalem.* B. 21. *Rosenberg* 23. *Loftie* 60. *Aumüller* 25. *Meyers Künstlerl.* 22. *Bremen. Coburg. Dresden*, Sammlg. Friedr. Aug. II. *London. München. Paris. Prag*, Sammlg. v. Lanna. *Wien*, Hofbibl. Siehe Tafel Nr. 2.

4. *Hieronymus* stehend. B. 61. *Rosenberg* 63. *Loftie* 23. *Aumüller* 65. *Meyers Künstlerl.* 62. *Berlin. Braunschweig. Coburg. Dresden*, Sammlg. Friedr. Aug. II. *Frankfurt a. M. Wien*, Albertina. Hofbibliothek. *Wolfegg*, Sammlg. d. Fürsten Waldburg.

5. *Hieronymus* sitzend. Bezeichnet: Monogr. 1519. 120 : 102. (?, da in Coburg beschnitten). *Coburg.* Siehe Abb. 2.

---

[1]) Aumüller sagt irrtümlicherweise, dies Blatt sei die Kopie eines Teiles von B. 284. — Passavant, Élèves anonymes de M. A. 83.

[2]) Die abgekürzten Litteraturangaben beziehen sich, abgesehen von Bartsch, auf die kritischen Verzeichnisse bei *A. Rosenberg.* Sebald und Barthel Beham. Leipzig 1875. (*Loftie.*) Catalogue of the prints and etchings of Hans Sebald Beham. London 1887. *Aumüller.* Les petits maitres allemands. I. München 1881. *Meyers Künstlerlexikon.* III S. 321 ff. (*v. Seidlitz*). — Bei der Angabe der Aufbewahrungsorte ist nur dann die Sammlung ausdrücklich bezeichnet, wo deren mehrere zu Verwechselungen Anlass geben könnten (z. B. Dresden, Wien). Im übrigen ist in jedem Fall die öffentliche Hauptsammlung von Kupferstichen gemeint, in *Berlin* das Königliche Kupferstichkabinet, in *Bremen* die Kunsthalle, in *London* das British Museum, in *Paris* die Bibliothèque nationale.

6. *Der Tod des Regulus.* B. 71. *Rosenberg* 121. *Loftie* 68. *Aumüller* 80. *Meyers Künstlerl.* 72. *Berlin. Braunschweig. Bremen. Coburg. Dresden*, Kgl. Kab. Sammlg. Friedr. Aug. II. *Gotha. Karlsruhe. London. Paris. Prag*, Sammlg. v. Lanna. *Wien*, Hofbibl. *Kopie:* Gegenseitig. Mit dreifacher Umrahmungslinie. Bezeichnet im Ringe unten H, datiert oben 1528 (im Spiegelsinn). Dm. der innersten Einfass.-Linie 44, der äufsersten Einfass.-Linie 48. Siehe Tafel Nr. 7.

7. *Cimon und Pero.* Rosenberg vermutet offenbar mit Recht, dass der Gegenstand der von Valerius maximus (Buch V Kap. IV) erzählten Anekdote entnommen sei. Auf denselben Schriftsteller gehen noch mehrere andere Zeichnungen Behams zurück. B. 72. *Rosenberg* 116. *Loftie* 69. *Aumüller* 81. *Meyers Künstlerl.* 73. *Prag*, Sammlg. v. Lanna. *Wien*, Hofbibl. Siehe Tafel Nr. 6.

8. *Cimon und Pero.* B. 73. *Rosenberg* 117. *Loftie* 70. *Aumüller* 82. *Meyers Künstlerl.* 74. *Basel. Berlin. Braunschweig. Bremen. Brüssel*, Sammlung Arenberg. *Dresden*, Kgl. Kab. Sammlg. Friedr. Aug. II. *Frankfurt a. M. München. Weimar. Wien*, Hofbibl. *Wolfegg*, Sammlg. Fürst Waldburg. *Kopie:* Gegenseitig vom Meister R·B. — Platte 60 : 39. Siehe Tafel Nr. 1.

9. *Mucius Scaevola.* Wahrscheinlich auch nach Valerius maximus (Buch III Kap. 3). B. 81. *Rosenberg* 115. *Loftie* 71. *Aumüller* 90. *Meyers Künstlerl.* 82. *Berlin. Braunschweig. Bremen. Brüssel*, Sammlg. Arenberg. *Cambridge. Coburg. Gotha. Frankfurt a. M. München. Paris. Prag*, Sammlg. v. Lanna. *Wien*, Hofbibl. *Kopie:* Gegenseitig vom Monogrammisten H. V. B. IX. S. 52. 1.

10. *Nemesis.* Die von Bartsch angegebenen Mafse (123 : 69) sind die richtigen. B. 139. *Rosenberg* 147. *Loftie* 26 giebt irrtümlicherweise der Darstellung ein rundes Format (Dm. 127 mm). *Aumüller* 151. *Meyers Künstlerl.* 142. *Berlin. Braunschweig. Wien*, Hofbibl. *Kopie:* Die zuerst von Rosenberg angeführte des Meisters D v B vom Jahre 1566 ist mir nicht zu Gesicht gekommen.

11. *Allegorische weibliche Gestalt.* (Gegenseitige Kopie nach Marc Anton B. 373.) 100 : 72. *Coburg.* Siehe Abb. 1.

12. *Die Frau mit der Harfe. (Sappho?)* B. 205. *Rosenberg* 214. *Loftie* 263. *Aumüller* 223. *Meyers Künstlerl.* 209. *Bremen. Brüssel*, Sammlg. Arenberg. *Coburg. Dresden*, Sammlg. Friedr. Aug. II. *Frankfurt a. M. London. München. Paris. Prag*, Sammlg. v. Lanna. *Wien*, Albertina. Hofbibl.

13. *Die Frau mit dem Narren.* B. 148. *Rosenberg* 156. *Loftie* 105. *Aumüller* 161. *Meyers Künstlerl.* 150. *Berlin. Bremen. Coburg. Dresden*, Sammlg. Friedr. Aug. II. *Frankfurt a. M. München. Prag*, Sammlg. v. Lanna. *Wien*, Hofbibl.

14. *Der Sackpfeifer mit dem Mädchen.* B. 195. *Rosenberg* 203. *Loftie* 31. *Aumüller* 208. *Meyers Künstlerl.* 197. *Kopie:* Gegenseitig. Ohne Zeichen und Datum. Gleichfalls Radierung. 98 : 74 (? weil der einzige mir bekannte Abdruck beschnitten ist). *Wien*, Hofbibl.

15. *Der Landsknecht.* B. 203. *Rosenberg* 212. *Loftie* 27. *Aumüller* 220. *Meyers Künstlerl.* 206. *Kopien:* Originalseitig von *Binck* B. 77. — Gegenseitig ohne Zeichen und Datum. Nagler Monogr. III S. 632. Nr. 33.

16. *Der Fähnrich.* 124 : 73. *Coburg.* Siehe Abb. 3.

17. *Der Greis und die beiden Diener.* B. 206. *Rosenberg* 215. *Loftie* 80. *Aumüller* 224. *Meyers Künstlerl.* 210. *Berlin. Braunschweig. Bremen. Coburg. Dresden*, Kgl. Kab. Sammlg. Friedr. Aug. II. *Frankfurt a. M. Gotha. München. Wien*, Hofbibl. Siehe Tafel Nr. 5.

18. *Der nach links gehende Marktbauer.* B. Binck 70 Kopie. *Aumüller.* Binck 108 Kopie. *Bremen. Coburg. Wien*, Albertina. Hofbibl. *Kopie:* Gegenseitig von *Binck* B. 70. Siehe Tafel Nr. 3.

DIE BILDNISSE DER SASKIA VAN UYLENBORCH ALS BRAUT UND JUNGE GATTIN REMBRANDTS[1])

VON WILHELM BODE

Die Thätigkeit Rembrandts als Bildnismaler, deren verlockende Erfolge den Künstler im Anfange des Jahres 1632 zur Übersiedelung nach Amsterdam bestimmt zu haben scheinen, erreicht schon zwei Jahre darauf ihren Abschluss durch ein wichtiges Ereignis im Leben des Künstlers, durch seine Vermählung mit der Tochter des 1624 verstorbenen Rechtsgelehrten und Bürgermeisters von Leeuwarden, Rombertus van Uylenborch. Das Heim, das er mit ihr begründete, die Selbständigkeit, die er sich durch ihr Vermögen und die eigenen bereits beträchtlichen Einnahmen gesichert hatte, nicht am wenigsten aber das Gefühl frischer Lebenslust und Schaffensfreudigkeit, das aus der jungen Ehe entsprang, haben zusammengewirkt, um ihn von dem einträglichen Handwerk der Portraitmalerei abzuwenden, wie er sie ein paar Jahre mit so glänzendem Erfolge betrieben hatte. Fortan malt er wieder wie als junger Anfänger in Leiden: wozu und wie sein künstlerischer Genius ihn trieb.

Bei einem Künstler von so subjektiver Empfindung wie Rembrandt, dessen künstlerische Thätigkeit ein Spiegelbild seines inneren Lebens giebt, erscheint es begreiflich, dass die Gestalt dieses jungen Mädchens, die zuerst sein Herz voll gewann, und mit der er eine Reihe froher, glücklicher Jahre durchlebte, bis der Tod sie nur zu früh von ihm schied, eine wesentliche Rolle auch in seinen Werken spielt. Seit seiner ersten Bekanntschaft bis zu ihrem Tode und darüber hinaus, durch mehr als zehn Jahre, verfolgen wir ihre Gestalt in Bildnissen wie in Kompositionen und Studien, in Gemälden, Zeichnungen und Radierungen. Schon als ich die Bildnisse zusammenstellte, welche uns eine andere jugendliche Frauengestalt, Rembrandts Schwester Lysbeth Harmens (wie ich wahrscheinlich zu machen suchte), kurz vor und zum Teil noch neben dem ersten Auftreten der Saskia in Rembrandts Werken kennen lehren, mussten die ersten Portraits der Saskia mit erwähnt und die äufsere Erscheinung beider Frauen näher beschrieben werden, um die Bildnisse derselben auseinander zu halten (vergl. Bd. I, S. 26 f.).

Ich wiederhole das dort Gesagte. Die charakteristischen Unterschiede in den beiden Frauentypen scheinen mir die folgenden zu sein. Trotz ihrer Ähnlichkeit war Saskia entschieden hübscher als Rembrandts Schwester. Diese hatte die ähnlichen Formen wie ihr Bruder: untersetzte kleine Figur mit Neigung zur Fülle, ovale Kopfform, kleine, an der Spitze knubbelige Nase, kleinen, etwas gekniffenen und un-

[1]) Diese Abhandlung bildet einen Abschnitt im dritten Bande der grofsen Rembrandtpublikation des Verfassers, deren erster Band kürzlich im Verlage von Ch. Sedelmeyer in Paris erschienen ist. Der Verleger hat Text und heliographische Vorlagen für die Abbildungen mit dankenswerter Bereitwilligkeit dem Jahrbuch d. K. Preufs. Kunstsamml. zur Verfügung gestellt.

Die Redaktion.



REMBRANDT VAN RIJN

SASKIA VAN UYLENBORGH ALS BRAUT

SILBERSTIFTZEICHNUNG IM K. KUPFERSTICHKABINET ZU BERLIN



7

REMBRANDT VAN RYN

SASKIA VAN UYLENBORCH

ORIGINAL IM BESITZ DES GRAFEN LUCKNER AUF ALTFRANKEN BEI DRESDEN

schönen Mund, hohe gewölbte Stirn, kleine lebendige wasserblaue Augen, langgestrecktes Ohr mit auffallend grofser Muschel, hellrotes spärliches krauses Haar. Dagegen war Saskia, obgleich anscheinend auch klein von Figur, schlanker und regelmäfsiger in den Formen als Lysbeth Harmens; ihre Kopfform ist edler, die Nase länger und hübscher, die Zeichnung des Mundes feiner geschwungen, die Augen sind mehr mandelförmig, von brauner Farbe und freundlichem Blick, die Augenbrauen grofs und schön geschwungen, die Stirn nicht besonders hoch, das Ohr regelmäfsig und mit grofser Muschel, die Haare rötlichbraun, später kastanienbraun, stärker und weniger gekräuselt als bei Lysbeth. Freilich, mit der Bestimmtheit, wie etwa nach einer Photographie eine Formenbeschreibung abzugeben, ist hier ausgeschlossen, da Rembrandt sich bei fast jedem Bildnis mehr oder weniger starke Abweichungen erlaubte, je nach der Beleuchtung, dem Ausdruck u. s. f. die eine Form gegen die andere unterordnete oder hervorhob; denn diese Gemälde sollten ihm in der Regel Studien und Stimmungsbilder, keine eigentlichen Bildnisse sein. (Man vergleiche die Portraits der Lysbeth Harmens Abb. 3 bis 5.)

Bot daher schon die Bestimmung einzelner Bildnisse von Rembrandts Schwester Schwierigkeiten, so ist dies auch für verschiedene Bildnisse der Saskia der Fall. Die Schwester diente dem Künstler als Modell, um Studienköpfe danach zu malen; anders stand er der Braut und Gattin gegenüber. Gelegentlich fasste er sie genrehaft auf: wie sie dem Bräutigam entgegenlacht, wie sie sich für ihn schmückt oder mit ihm dem Genuss einer reichbesetzten Tafel sich hingiebt; in der Regel aber steht sie vor uns als ernstes schönes Frauenbild in reicher phantastischer Tracht und bei effektvoller Beleuchtung. Dabei kam die Portraittreue noch leichter zu kurz als bei jener studienhaften Auffassung der Schwester. So sind wir bei der Benennung eines solchen Bildes nicht selten in Verlegenheit, weil das Haar das eine Mal rötlichblond, das andere Mal dunkelbraun ist, weil hier die Nase kurz und klein, dort länglich und fast etwas gebogen, hier die Augen braun und dort fast blau erscheinen. Dennoch werden wir an den meisten Benennungen der Saskiabilder festhalten, ja noch verschiedene, nur allgemein als Frauenbildnisse bezeichnete Portraits als solche bestimmen müssen. Daran, dass wir überhaupt Saskia in verschiedenartigen Werken des Künstlers zu erkennen haben, sind Zweifel noch viel weniger statthaft als bei den Portraits der Schwester; denn wir haben nicht nur das bekannte Doppelportrait von Rembrandt und seiner Frau in der Dresdener Galerie, nicht nur verschiedene Bildnisse und Radierungen, die schon zu Rembrandts Zeit als Portraits der Saskia bezeichnet wurden, sondern auch eine Zeichnung mit genauem Datum, auf welcher die Dargestellte durch Rembrandts eigenhändige Beischrift als seine Braut bezeichnet wird. Sie ist datiert vom 8. Juni 1633, »den derden dag als wij getroudt waere« (zu deutsch: dem dritten Tag, nachdem wir uns *verlobten*). Diese Silberstiftzeichnung, die sich im Berliner Kabinet befindet (s. die Lichtdrucktafel), eine einfache Portraitzeichnung, giebt die Formen des jungen Mädchens jedenfalls am treuesten und naivsten wieder, so dass sie bei der Bestimmung der übrigen für Saskia in Frage kommenden Bildnisse den sichersten Anhalt bietet.

Dieses Bildnis der jungen Braut ist aber wohl kaum das erste Bild, welches Rembrandt von derselben entwarf. Dem berühmten Profilportrait, das mit der Sammlung de Reuver 1740 in die Kasseler Galerie kam und früher schon in der Galerie Six als Rembrandts Frau bekannt war, auch durch die Übereinstimmung mit jener Silberstiftzeichnung ein zweifelloses Bild der jungen Braut, ist ein bereits vom Jahre 1632 datiertes Profilbildnis eines jungen Mädchens im Besitz von Mme. Édouard André zu Paris so auffallend verwandt, dass wir auch darin schon ein Portrait der Saskia von

Uylenborch annehmen müssen. Die junge Waise, die gerade damals längere Zeit in Amsterdam auf Besuch bei einer Cousine, der Gattin des Predigers Jan Cornelisz Sylvius, sich befand, hatte Rembrandt wahrscheinlich bei einem anderen Verwandten, dem ihm befreundeten und in enger geschäftlicher Beziehung zu ihm stehenden Kunsthändler Hendrick Uylenborch oder durch dessen Vermittlung kennen gelernt. Über diese oberflächliche Bekanntschaft gingen aber seine Beziehungen zu dem jungen zwanzigjährigen Mädchen damals nicht hinaus; er malte sie auch nur in der Tracht der Zeit: in geblümtem schwarzen Kleide mit hohem Gürtel, mit flach anliegendem Spitzenkragen, Perlenhalsband, Perlen im Ohr und Haar, genau so wie gleichzeitig zahlreiche andere junge Bürgerfrauen und Patrizierinnen von Amsterdam. Nur dass er sie in Profil malen durfte, beweist, dass sie als Schwägerin und Cousine von Malern, wie des Sybrant van Geest und Rombertus Uylenborch, ohne falsche Scheu auf seine künstlerischen Intentionen einging.

Ob Rembrandt damals schon ein Auge auf Saskia geworfen hatte? ob die Beziehungen zu ihr bei den Sitzungen für dieses Portrait sich angesponnen haben? — Als sie im folgenden Jahre wieder zum Besuche des würdigen Geistlichen kam, hatte der Künstler seinen Entschluss rasch gefasst, und die Zustimmung des jungen Mädchens scheint der schlichte, nur für seine Kunst lebende Jüngling — wie ihn Huygens nennt —, dessen Name damals in Amsterdam schon in aller Mund war, unschwer erhalten zu haben. Am 8. Juni skizziert er jene köstliche Silberstiftzeichnung, und etwa gleichzeitig hat er zweifellos auch das berühmte Kasseler Profilbild angefangen. Dass er hier die Braut malte, darauf deutet schon der Rosmarinzweig, das Zeichen der Verlobten in Holland; aber auch die feierliche Haltung der jungfräulichen Gestalt spricht dafür. Kaum ein zweites Bild Rembrandts ist mit solcher Liebe gemalt, ist so gewählt in der Anordnung, so reich und prächtig durchgeführt wie gerade dieses; es ist nicht nur unter den früheren Bildern, sondern unter allen Werken des Künstlers eines seiner schönsten. Das volle Licht fällt auf den Kopf, dessen feines Inkarnat mit dem rotbraunen Haar, dem kirschroten Futter des breiten »Rembrandthutes« aus Goldbrokatstoff mit stolzer weifser Straufsenfeder, dem grünlichgrauen, gestickten seidenen Oberhemd und dem dunklen Purpur des Kleides in wunderbarer Weise zusammengestimmt ist. Der Perlenschmuck in den Ohren, um Hals und Arme, die grofsen Rubinen auf dem Hut, das mit Perlen bestickte Oberhemd, die goldenen Ketten und Agraffen im Haar und an den Gewändern — nach dem ein Jahr früher gemalten Bildnis zu urteilen teils der Familienschmuck der Saskia, teils Geschenke des jungen Bräutigams im Werte von Tausenden von Gulden — verbunden mit dem Ausdruck vornehmer jungfräulicher Zurückhaltung vollenden den zauberhaften Eindruck dieses Bildnisses, das uns an eine Prinzessin aus Tausend und einer Nacht, nicht an die Braut eines holländischen Müllerssohnes denken lässt. Modellierung und Zeichnung sind Rembrandt hier schon weit besser geglückt als in sämtlichen Bildnissen der Schwester und in dem Bildnis der Saskia von 1632. Das Ohr ist ein Meisterwerk der Zeichnung, eines Leonardo würdig; das Auge ist schon fein verkürzt, aber im übrigen hat der Künstler in der Zeichnung des Profils, das er — wie auch jenes frühere Bildnis beweist — mit Ostentation wählte, die volle Freiheit und Feinheit in der Überschneidung und in dem Absetzen des Kopfes vom Grunde noch nicht erreicht. Namentlich geben die fest geschlossenen Lippen dem Mund einen etwas herben Ausdruck. Den Reiz des keineswegs klassischen Profils hat der Künstler noch nicht voll auszudrücken vermocht; er hat seiner Braut dabei eher einen gezwungenen, der Natur nicht ganz entsprechenden Ausdruck gegeben. Doch fällt dies bei der sonstigen Schönheit des Bildes kaum auf.

Von besonderem Interesse in diesem Bilde ist auch die Tracht, da sie im wesentlichen des Künstlers Erfindung ist und, wenn auch oft in einzelnen Stücken und im Laufe der Jahre hier und da verändert, bis zum Tode Rembrandts bei den Bildnissen der ihm nahestehenden Frauen wie teilweise auch bei den weiblichen Gestalten in seinen biblischen und historischen Kompositionen wiederkehrt. Den breiten flachen Hut finden wir bei seinen eigenen Portraits und auch sonst bei seinen Männer- und Frauenbildnissen so häufig, dass er bekanntlich in unsern Tagen als »Rembrandthut« ein beliebter Modeartikel geworden ist. Ein sehr eigentümliches Kleidungsstück, für das Rembrandt das Vorbild wohl von einem jener reich gestickten und gefältelten Hemden der Frauen in den Donauländern genommen hat, ist das in dem Kasseler Profilbild reich mit Perlen bestickte, äufserst zierlich gefältelte und benähte kurze Oberhemd, bald aus starkem Batist, bald (wie hier) aus chinesischer Rohseide gefertigt, das auf der Brust in dem viereckig ausgeschnittenen Kleide und in den weiten tief herabhängenden Unterärmeln hervortritt. In seinem kühlen grünlichen Ton ist es eine sehr feine Unterlage für Schmuck, namentlich für Perlen, und bildet zugleich für den Teint den günstigsten Gegensatz. Das Gewand selbst ist kein modisches Kleid der Zeit, sondern eigens gemacht, damit jenes zierliche Hemd gut darunter sitzen und zur Geltung kommen konnte. Auch die Ketten und Agraffen zum Zusammenhalten des Pelzmantels, der Kleider, Haare u. s. f. sind von Rembrandt eigens erfunden; sie dem Teint, der Farbe der Haare und der Gewänder anzupassen, war die besondere Freude des Künstlers. Den malerischen Reiz der Steine, ihre künstlerische Anordnung und Verwendung am Körper hat er fast in jedem Bildnis in neuer Weise, mit neuer pikanter Wirkung zur Geltung zu bringen gewusst; sein und seiner Frau Vermögen und seine grofsen Einnahmen in den glücklichen Jahren seiner Ehe sind allmählich vor allem von dieser Leidenschaft verschlungen worden. Wahrlich nicht aus eitler Prunksucht! Den unerschöpflichen malerischen Genuss, den seine Bilder bieten, verdanken diese u. a. auch dem Blitzen der Steine und Metalle, dem Schimmern der Perlen; auf das Glitzern durch die Brechung der Lichtstrahlen in den geschliffenen Steinen, auf ihr Leuchten und Schimmern hat der Künstler sein malerisches System nicht am wenigsten aufgebaut. Er hat dadurch so vielen seiner Bilder einen Glanz und eine Pracht verliehen, dass sie von weitem wie ein Haufen Edelsteine dem Beschauer entgegenschimmern.

Welchen Wert der Künstler auf den Schmuck seiner Frau und auf seine Anbringung legte, zeigt jenes merkwürdige grofse Doppelbildnis, von fast feierlicher Wirkung und daher mit dem vornehmen Namen »der Bürgermeister Pancras und seine Frau« belegt, das wir gleich näher kennen lernen werden; hier überwacht der Künstler die Toilette seiner Gattin. Noch klarer wird uns dies, wenn wir das Geschmeide und das Kostüm seiner Gattin und. nach deren Tode, anderer Rembrandt nahe stehender Frauen eingehender prüfen und verfolgen. Dass der Künstler nicht aus dem Kopfe sein Modell mit einem reichen Perlenschmuck, einer kostbaren Brosche oder Agraffe ausgestattet hat, wie man gewöhnlich annimmt, sehen wir — auch wenn wir von Zeitgenossen und durch Urkunden nicht über seine Freude am Besitz von Steinen und Geschmeide berichtet wären — an der Wiederkehr wie andererseits am Wechsel der einzelnen Schmuckstücke bei einer und derselben Person. So gerade bei der Saskia in der Zeit der Verlobung und in den ersten Jahren der Ehe. Den schlichten Perlenschmuck, wohl ein Erbstück ihrer Mutter, den sie in dem Profilbild vom Jahre 1632 trägt, finden wir auch in der Berliner Silberstiftzeichnung, die Rembrandt drei Tage nach der Verlobung ausführte, wie in dem Dresdener Portrait der

lachenden Saskia aus denselben Tagen oder Wochen (datiert 1633). In dem Kasseler Bilde sind vielleicht die Perlenketten an den Armen noch Familienschmuck; aber die schöne Halskette, die Goldagraffen mit Steinen, die goldenen Spangen, von feinster künstlerischer Arbeit, sind Geschenke des Bräutigams, die nach seinen Ideen ausgeführt wurden. Den grofsen Rubin, den Saskia auf dem Bilde von 1632 als Brosche trägt, hat der Künstler hier auf dem Hute als Agraffe zur Befestigung der weifsen Feder benutzt. Auf gleichzeitigen und späteren Bildnissen der Saskia trägt sie bald die einen, bald die anderen Stücke dieses Schmuckes, nicht selten anders arrangiert oder neu gefasst und untermischt mit neuen Juwelen. Ein genaueres Studium derselben lässt sich daher auch für die Datierung der Bildnisse und für die Feststellung ihrer Reihenfolge mitbenutzen. Ich bin deshalb hier näher auf diese anscheinend nebensächliche Frage eingegangen.

Neben oder noch vor dem grofsen Bildnis der Braut in der Kasseler Galerie entstand das eben schon erwähnte Brustbild in der Dresdener Galerie, das die Jahreszahl 1633 trägt. Statt der feierlichen Pose in jenem Staatsbilde hat der Künstler seine Braut hier ganz genrehaft dargestellt; ein echtes Momentbild in der Auffassung: Saskia dreht sich im Gehen nach dem Verlobten um und lächelt ihm freundlich zu, und ebenso momentan in der Beleuchtung: ein greller Sonnenstrahl, vor dem ein breiter Hut die Augen schützt, fällt am Gesicht vorüber auf Hals und Schulter. Diese Auffassung, selbst die breite weiche Behandlungsweise sind wohl beeinflusst von Frans Hals, der damals gerade in Amsterdam sein grofses Schützenstück malte. Aber den Meister im Ausdruck heiterer Lebensfreude vermag der grofse Schilderer des Seelenlebens nicht zu erreichen; sein Lachen ist nicht ganz natürlich und verzerrt sogar teilweise die Züge. Die grofse Ähnlichkeit zwischen der Zeichnung und diesem breit und studienhaft in wenigen Tagen vollendeten Bildnis, auch im Kostüm und Schmuck, der nur in den von der Mutter ererbten Perlen besteht, macht es wahrscheinlich, dass dies Dresdener Gemälde gleichfalls kurz nach der Verlobung entstand. In malerischer Beziehung ist es durch die reiche Färbung, die durch das blaue Kleid eine bei Rembrandt ganz ungewöhnliche Stimmung erhält, durch die feine Beobachtung des grell einfallenden Lichtes mit den Reflexen in den Schatten, und durch die Art, wie der Kopf sich luftig vom dunklen Grunde abhebt, dem viel anziehenderen Kasseler Bild nahezu gewachsen.

Rembrandt hat noch ein anderes Bildnis seiner Braut gemalt, und zwar nicht viel später, da es auch die Jahreszahl 1633 trägt. Es ist das ovale Brustbild im Besitz von Lord Elgin zu Broom Hall in Schottland, das schlichter und einfacher in der Auffassung ist als die Kasseler und Dresdener Bildnisse (s. Abb. 1). Freundlich blickt das junge Mädchen den Beschauer an; das dunkle Kleid mit Goldbrokatbesatz, wie wir regelmäfsig die Kleider auf den Bildnissen der Schwester besetzt sehen, ist ausgeschnitten am Hals, den ein Fichukragen bedeckt, an den sich die Perlenkette anschliefst; im goldbraunen Haar eine grünlichblaue Straufsenfeder, durch eine Kette mit der bekannten Rubinagraffe befestigt; nach hinten herabfallend ein feiner langer Schleier. Mehr als die vorgenannten Bilder erinnert dieses anmutige, in starkem Streiflicht genommene Bildnis, das bei seiner Einfachheit der Auffassung die Züge des jungen Mädchens anscheinend besonders treu wiedergiebt, an die besten Bildnisse von Rembrandts Schwester, die wenige Monate vorher entstanden; aber es ist ihnen allen wesentlich überlegen.

Diesem Gemälde möchte ich nach Zeit und Auffassung ein etwa gleich grofses Brustbild nahestellen, das, seit langer Zeit im englischen Privatbesitz, 1893 mit der Galerie Bingham Mildmay verkauft, sich jetzt im Besitz von Mr. Wildener in Philadelphia be-

findet (s. Abb. 2). Dem Bild haftet, seit es bekannt ist, der Name von Rembrandts Frau an, aber es ist diese Bezeichnung schon von Smith in Frage gestellt worden. Ich glaube, diese Zweifel sind ungerechtfertigt. Der etwas kokette Seitenblick und der schel-



Abbildung 1.
Rembrandt van Ryn.
Saskia van Uylenborch.
Original im Besitz des Lord Elgin in Broom Hall.

mische Zug um den Mund geben den Zügen hier wieder eine etwas veränderte Form; in der Farbe des Haares, im Teint, im Kostüm ist Saskia jedoch nicht zu verkennen, und zwar erscheint sie nach dem mädchenhaften Ausdruck noch als Braut. Das goldig kastanienbraune Haar mit dem grünlichen golddurchwirkten Schleier, das feine

Helldunkel, durch einen den Kopf streifenden Sonnenstrahl hervorgerufen, und das frische Kolorit des halb beleuchteten Gesichts geben diesem Bilde einen hohen malerischen Reiz. Das Kostüm in dem ärmellosen Mantel mit Brokatbesatz, dem zierlichen Faltenhemd und dem Schleier, ist dem der Saskia bei Lord Elgin und dem auf mehreren Bildnissen der Schwester ganz verwandt.

Saskia als junge Gattin haben wir, wohl zuerst unter den erhaltenen Bildern, in dem berühmten Doppelbildnis der Dresdener Galerie vor uns, worin sich der Künstler mit seiner Gattin auf dem Schofs an einer reich besetzten Frühstückstafel



Abbildung 2.
Rembrandt van Ryn.
Saskia van Uylenborch.
Original im Besitz von Mr. Wildener in Philadelphia. (Ausschnitt.)



Abbildung 3.
Rembrandt van Ryn.
Saskia van Uylenborch.
Original im Besitz von Mme. André in Paris. (Ausschnitt.)

dargestellt hat. Der Übermut des jungen Eheglücks lacht uns aus diesem Bilde voll entgegen. Motiv und Stimmung sind hier fast noch in höherem Grade als in der »lachenden Saskia als Braut« von dem grofsen Haarlemer Meister beeinflusst; Gemälde wie der »Junker Ramp und seine Liebste« beim Grafen Pourtalès in Paris oder »der Künstler und seine Gattin« im Ryksmuseum von Frans Hals waren hier das Vorbild des jüngeren Meisters. In Frische und Naivetät, in der Wahrheit des Ausdrucks ausgelassener Heiterkeit und in der Sicherheit der malerischen Zeichnung hat Rembrandt auch hier den Frans Hals nicht ganz erreicht. Rembrandt ist nicht auf seinem eigensten Gebiete, aber doch wirkt der Ausdruck des Glücks in der über-

mütigen Stimmung des Gatten, in der gesetzteren Haltung und doch von Freude strahlendem Blick der Gattin in Verbindung mit der reichen Färbung und der meisterhaften Verteilung des Lichtes überwältigend auf den Beschauer. Der Kopf der Saskia ist dem Künstler hier ganz vorzüglich gelungen; er hat ihre Reize, das schöne Oval des Gesichts, die regelmäfsigen Formen, den frischen Teint, das goldig leuchtende kastanienbraune Haar und den tiefen Blick der schönen braunen Augen besonders glücklich wiedergegeben. Ihre Züge wie die des Gatten deuten darauf, dass der Künstler das Bild wohl schon anfing, bald nachdem der Ehebund geschlossen war; die Sorgfalt, die er auf die Ausführung verwendete, die mancherlei Änderungen, die er, wie die Pentimenti beweisen, während der Arbeit vornahm, machen es wahrscheinlich, dass er erst nach verschiedenen Unterbrechungen, wie sie seine zahlreichen Arbeiten dieser Zeit notwendig machten, damit fertig wurde. Später als in das Jahr 1635 möchte ich den Abschluss des Bildes jedoch nicht setzen; nicht nur das Alter der Dargestellten, auch Behandlung und Färbung sprechen für die Jahre 1634 und 1635.

Rembrandt hat fast gleichzeitig ein ähnliches Bild gemalt, das eine ebenso glänzende Erinnerung seiner jungen Ehe bietet. Das umfangreiche Breitbild mit beinahe ganzen Figuren wurde vom König Georg IV im Anfang dieses Jahrhunderts um 5000 Guineas erworben und hängt heute noch im Buckingham Palace unter der alten Bezeichnung: »Der Bürgermeister Pancras und seine Gemahlin«. Dass sich der Bürgermeister von Amsterdam nicht als Assistent bei der Toilette seiner Frau und nicht in Malertoque und Phantasiemantel hätte darstellen lassen, brauche ich hier nicht besonders nachzuweisen; der Beweis dafür liegt für jeden Kenner der Sitten jener Zeit auf der Hand. Dass aber die Dargestellten der Künstler selbst und seine Gattin seien, diese früher von mir aufgestellte Behauptung wird am besten durch die Vergleichung der zahlreichen Bildnisse des Künstlers und der Saskia aus dieser Zeit bekräftigt werden. Ist das Haar der Saskia etwas blonder als in den übrigen Bildnissen, hat Rembrandt etwas ungewöhnlich Gesetztes in Haltung und Ausdruck, so darf man nicht vergessen, dass der Künstler hier eine grofse abgerundete Komposition in genreartiger Weise behandelte, dass er, ähnlich wie in dem Dresdener Doppelbilde, mehr als ein einfaches Doppelportrait geben wollte. Die Ähnlichkeit beider Ehegatten mit ihren anderen Bildern, ihr Alter, ihre Tracht bis in die einzelnen Kleidungsstücke und den reichen Schmuck der Frau, die genrehafte Auffassung lassen nicht daran zweifeln, dass wir auch hier ein Bildnis des jungen Paares vor uns haben. Je mehr wir im Studium der Werke des Meisters und durch den Vergleich derselben untereinander Rembrandt auch als Mensch näher treten, um so zweifelloser wird es uns werden, dass Rembrandt in solchen Bildern regelmäfsig sich oder seine Nächsten dargestellt hat.

Die reichen Lokalfarben, die für das Dresdener Doppelbild charakteristisch sind, finden wir auch in diesem Londoner Gemälde; nur ist hier Gelb die vorwiegende Farbe, von einem weifslichen Citronengelb bis zum tiefsten Goldgelb, kontrastiert durch blaue oder bläulichgrüne Farben, im Teppich vorn durch ein tiefes Rotbraun. In der Farbengebung, in der ungewöhnlich sorgfältigen Durchführung ist der Künstler das Vorbild für Maler wie Bol, Flinck, Backer geworden, die damals seine Schüler waren. Die Entstehung des Bildes fällt wenig später als die des Dresdener Doppelportraits; es wird noch 1635 vollendet sein.

Rembrandt hat, fast zwanzig Jahre nach der Entstehung des Bildes, ein Stück aus demselben fast treu kopiert, ein Beweis, dass er das Bild für sich gemalt und in

seinem Hause aufbewahrt hatte.[1]) Diese kleine Wiederholung einer sich schmückenden jungen Frau, deren Züge die Hendrickje erkennen lassen, befindet sich jetzt in der Eremitage. Aber auch schon etwa gleichzeitig hat der Künstler in einem kleineren Bilde das Portrait seiner Saskia in ganz ähnlicher Weise wiedergegeben. Die »Saskia bei der Toilette«, im Besitz von Dr. A. Bredius und zur Zeit in der Königlichen Galerie des Haag ausgestellt, ist nämlich nicht, wie angenommen wird, ein Werk aus dem Ende der dreifsiger, sondern vielmehr aus der Mitte der dreifsiger Jahre, wahrscheinlich



Abbildung 4.
Rembrandt van Ryn.
Lisbeth Harmens.
Original im Besitz von Lord Leconfield in Petworth.
(Ausschnitt.)



Abbildung 5.
Rembrandt van Ryn.
Lisbeth Harmens.
Original im Nationalmuseum zu Stockholm.
(Ausschnitt.)

gemalt, während den Künstler die Komposition des grofsen Bildes im Buckingham Palace beschäftigte. Dafür spricht das Alter, dafür spricht auch die Behandlungsweise, die für eine vorgeschrittenere Zeit zu sorgfältig, in der Anordnung nicht frei genug ist, in der Zeichnung und Verkürzung noch nicht auf der Höhe steht wie die Bildnisse vom Ende der dreifsiger Jahre. Einer energischeren Wirkung des Fleisches zuliebe hat hier der Künstler das Haar seiner Gattin, wie er es aus anderen malerischen Gründen in dem Doppelbild im Buckingham Palace heller hielt, im Einklang mit dem Kleide

[1]) Auch dieser Umstand weist darauf hin, dass er darin sich und seine Gattin dargestellt hat.

etwas dunkler gemalt, als es in Natur war. Auch die Vorliebe für das tiefe Grün, das hier als Farbe des Kleides auftritt, ist charakteristisch für die eben besprochenen Bildnisse der Saskia. Ein treues Portrait zu geben lag hier gar nicht in der Absicht des Künstlers, die Gattin diente ihm hier vielmehr als Modell für ein genreartiges Motiv, das er sehr wahrscheinlich für den Verkauf bestimmt hatte. Es erscheint mir deshalb aber noch nicht gerechtfertigt, wenn der neue Katalog des Haag die Benennung »Saskia« ganz fallen gelassen und das Bild nur als »Junge Dame bei der Toilette« bezeichnet hat.

Ein Profilportrait der Saskia, das nicht mehr in den ersten Monaten ihrer Ehe, doch wohl nicht später als 1635 entstanden sein wird, befindet sich in englischem Privatbesitz bei Mrs. Joseph in London. Die Dargestellte erscheint hier schon auffallend frauenhaft, und den vollen Formen entsprechend ist auch die Behandlung, bei kräftiger Färbung und warmer Beleuchtung breit und fast dekorativ. Ein anderes Einzelportrait, das ausnahmsweise die Jahreszahl trägt (es ist Rembrandt f. 1635 bezeichnet), wurde erst vor einigen Jahren infolge eines Prozesses über eine Entschädigung für Brandschaden, den dasselbe gelitten hatte, wieder bekannt. Die stattliche Halbfigur der Saskia mit breitem Hut im Besitze des Grafen Luckner auf Altfranken bei Dresden (s. die diesem Aufsatz beigegebene Heliogravure) erinnert auffallend an das Profilportrait der Braut in Kassel: an dem breiten braunen Hut mit gelber Straufsenfeder fällt ein heller Sonnenstrahl vorbei auf einen Teil des Gesichts und den leicht entblöfsten Hals; über dem tief schwärzlich-grünen Kleid ist mit prachtvoller breiter Agraffe, deren Mitte wieder ihr schöner Rubin schmückt, ein kurzer, bläulich schimmernder dunkler Sammetmantel befestigt; ein matt buntfarbiger Tüllshawl hängt locker auf den Schultern; in dem Perlenhalsband und den einfachen grofsen Perlen in den Ohren erkennen wir wieder Saskias Erbstücke; ein kostbarer grofser goldener Anhänger, mit Steinen besetzt und der Agraffe entsprechend, hängt am Mantel von der Schulter herab; die Hände stecken in weiten wildledernen Handschuhen. Die junge Gattin steht vor dem Künstler, im Begriff, sich von ihm für einen kurzen Besuch in der Stadt zu verabschieden. Selten hat Rembrandt das einfallende Licht so treu als Sonnenlicht behandelt wie hier, selten ist es so voll und so kühl, ist der Zauber der mannigfachen Reflexe in dem Schatten ein so einschmeichelnder, ist die Veränderung der Farben unter der Wirkung der grell einfallenden Strahlen so fein nach der Natur beobachtet, so breit und meisterlich wiedergegeben. Saskia erscheint hier im allgemeinen: in der Farbe der Haare und der Augen, im Oval des Kopfes, das vielleicht etwas länglicher erscheint als gewöhnlich, in den Formen von Mund und Augen, in der quellend vorspringenden Unterlippe übereinstimmend mit den Bildnissen, die wir zusammengestellt haben; nur erscheint hier die Nase infolge der Beleuchtung entschieden länger und gerader, was ihr eine fast klassisch schöne Form giebt. Eine Reihe von Pentimenten bezeugt, welche grofse Mühe sich der Künstler gegeben hat; bei sorgfältiger Betrachtung entdecken wir noch den Kontur einer wesentlich verschiedenen Haltung der Figur, ja selbst eines anderen Kostüms (namentlich an Hals und Brust).

Mit diesem Bildnis nehmen wir für längere Zeit Abschied von Saskia; wohl erkennen wir in einzelnen späteren Kompositionen noch ihre Züge, die der Künstler absichtlich oder fast zufällig aus der Erinnerung der einen oder anderen jugendlichen Frauengestalt gegeben hat, eigentlichen Bildnissen derselben begegnen wir aber erst wieder, kurz ehe sie dem Gatten für immer entrissen werden sollte.

BEITRÄGE ZUR KENNTNIS DES LEONARDO DA VINCI

VON PAUL MÜLLER-WALDE

I

EIN NEUES DOKUMENT ZUR GESCHICHTE DES REITERDENKMALS FÜR FRANCESCO SFORZA. DAS ERSTE MODELL LEONARDO'S

Bei umfangreichen Quellenforschungen, welche ich im vergangenen Jahre behufs einer neuen Geschichte des Lebens und Schaffens Leonardo da Vinci's im K. Staatsarchiv von Florenz vornehmen konnte, fand ich am Ende eines am 22. Juli 1489 von Piero Alamanni, dem florentinischen Geschäftsträger am Mailänder Hofe, in politischen Angelegenheiten an Lorenzo de' Medici gerichteten Briefes folgende Zeilen: *Der Herr Lodovico ist gesonnen, dem Vater eine würdige Grabstätte zu machen, und bereits hat er angeordnet, dass Leonardo da Vinci das Modell davon mache, d. h. ein sehr grofses Pferd von Bronze, darauf der Herzog Francesco bewaffnet. Und weil er eine Sache in superlativem Grade machen wollte, hat er mir gesagt, ich solle Euch für seinen Teil schreiben, dass er wünschte, Ihr möchtet ihm einen Meister oder zwei senden, geeignet zu solchem Werke. Denn obwohl er diese Sache Leonardo da Vinci übertragen hat, scheint es mir nicht, er sei sehr getrost, dass der sie auszuführen verstehe.*

Muss bei der Spärlichkeit verbürgter Nachrichten, welche uns über Leonardo da Vinci erhalten sind, eine jede, selbst noch so kurze Äufserung eines Zeitgenossen — wäre dieser auch nicht ein an scharfes Beobachten an fremdem Hofe gewöhnter Landsmann, der in höherem Auftrage einem Vorgesetzten schreibt — hochwillkommen heifsen, so erhebt sich jene Aufforderung Alamanni's zu ganz besonderer Bedeutung, weil sie einerseits von dem plastischen Hauptwerke Leonardo's Kunde giebt, dessen Geschichte, wie die keines anderen, mit der Dauer seines ersten Mailänder Aufenthaltes verflochten ist und dessen vermutliche Gestalt das Sinnen Vieler beschäftigt hat, andererseits die Persönlichkeit Leonardo's in Beurteilung zieht und neuen Einblick in dessen Verhältnis zu den eigentlichen Machthabern der neu erwählten und der früheren Heimat gewährt, welche in beiden Staaten zugleich die Seele des Kunstlebens bildeten und für Wesen und Umfang aller monumentalen Aufträge den Ausschlag gaben.

Wir erfahren aus dem Florentiner Schriftstücke, dass Lodovico Sforza Leonardo da Vinci mit der Anfertigung einer Statue betraut hatte, welche in gröfstmöglichem Mafsstabe seinen herzoglichen Vater Francesco in voller Rüstung zu Pferde darstellen

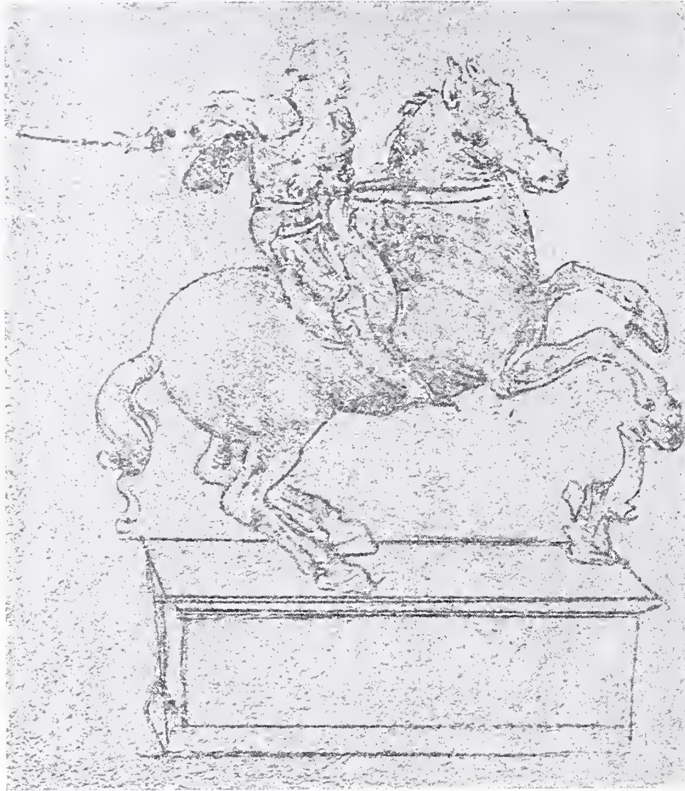
sollte, um als würdiges Grabmal des grofsen Heerführers, der nach seinem am 8. März 1466 erfolgten Tode im Dome von Mailand beigesetzt worden war, zu dienen; dass die Arbeit Leonardo's im Juli 1489 weit genug gediehen war, um eine Meinungsäufserung des Auftraggebers bezüglich der etwaigen Ausführung in edlem Material zu ermöglichen, und dass das Werk — weit entfernt, zu gefallen — Lodovico daran verzweifeln liefs, von Leonardo ein seinen hohen Anforderungen entsprechendes Modell zu erhalten, und ihn zu dem Entschlusse brachte, andere Meister zur Bewältigung der ihm am Herzen liegenden Aufgabe zu suchen. Zugleich aber müssen wir — zumal in Anbetracht der langjährigen vertrauten Freundschaft, welche den Absender mit Lorenzo il Magnifico verband — aus der Fassung der Einladung den Schluss ziehen, dass Alamanni dem letzteren etwas Neues meldet, dass Lorenzo bis dahin weder von dem an Leonardo erteilten Auftrage, noch auch nur von der Absicht Lodovico's, dem Vater ein Reiterdenkmal zu errichten, irgend welche Kenntnis hatte — derselbe Lorenzo, welcher nach den Angaben des anonymen Biographen der Biblioteca Palatina[1]) die künstlerische Ausbildung des jungen Leonardo gefördert, ihn zu Arbeiten in dem an Antiken reichen Casino bei S. Marco herangezogen und den Dreifsigjährigen an den Herzog von Mailand, um diesem eine Leier zum Geschenk zu bringen, gesandt hätte und welcher doch fast täglich ausführliche Berichte über alle Vorgänge am Mailänder Hofe erhielt!

Und so drängen sich der durch Alamanni's Worte in uns erzeugten Verwunderung zunächst zwei Fragen auf, deren Lösung beim ersten Anblicke des Briefes in weiter Ferne zu liegen scheint: wie lange Zeit hatte denn Leonardo aufgewendet, um die ihm von Lodovico gewordene monumentale Bestellung auszuführen? und welcher Gestalt war das im Juli 1489 von dem Fürsten so abfällig beurteilte Werk des Meisters, welcher doch damals bereits nahezu den Gipfel der Kunst erklommen hatte und dessen Ruhm die weitesten Kreise erfüllte? Und mit dem Bemühen, womöglich die Gestalt jenes Modells wiederherzustellen, verknüpft sich innig das Forschen nach dessen weiteren Schicksalen und nach den Folgen, welche die erfahrene Zurückweisung auf Leonardo und seine bildhauerische Thätigkeit ausübte.

Zur Behandlung der ersten Frage ziehen wir naturgemäfs zunächst die zuverlässigste Quelle zu Rate: die zahlreichen, von Leonardo's eigener Hand stammenden Aufzeichnungen, wie sie aus dem Nachlasse seines Lieblingsschülers und Haupterben Francesco Melzi durch alle Welt zerstreut wurden und gegenwärtig besonders in Mailand, Turin, Venedig, Paris, London und Windsor als unschätzbare Güter gehütet werden. Und hierbei kommt uns ein Blatt zu Hilfe aus jenem gewaltigen Bande, welcher uns über das innerste Wesen Leonardo's, über seine beispiellose Thätigkeit auf allen Schaffensgebieten — seine Studien in der Anatomie allein ausgenommen —

[1]) Der Herzog von Mailand des Anonimo wäre Gian Galeazzo Sforza. Vasari in seiner *Vita di Leonardo da Vinci* erzählt: *Es geschah, dass Leonardo, nachdem Giovan Galeazzo, Herzog von Mailand, gestorben und Lodovico Sforza zu derselben Würde gewählt war, im Jahre 1494 mit grofser Hochschätzung nach Mailand zum Herzog, welcher sich sehr am Leierspiele ergötzte, gebracht wurde, damit er spielte; und Leonardo brachte jenes Instrument mit, welches er mit eigener Hand aus Silber gefertigt hatte, zum grofsen Teil in Form eines Pferdeschädels, eine wunderliche und neue Sache, auf dass die Harmonie von gröfserem Wiederhalle und klangvoller an Stimme wäre, worauf er alle Musiker überwand, welche daselbst zusammengekommen waren, um zu spielen.* Vasari setzt also Leonardo's Ankunft in Mailand in dessen 42. Lebensjahr. Es bleibe nicht unerwähnt, dass die Handschrift des Anonimo unter der Zahl 30 zuerst : 20 : zu stehen hatte.

mehr Aufschlüsse giebt, als alle übrigen erhaltenen Schriften zusammen: dem in der Biblioteca Ambrosiana in Mailand aufbewahrten Codex Atlanticus.[1]) Es ist das auf Foglio 323 befestigte Concept eines Briefes, bestimmt, von der Hand eines Anderen abgeschrieben und wie eine Mahnung des letzteren an die Domverwaltung von Piacenza, welche die Thüren ihrer Kathedrale mit Bronzereliefs schmücken wollte, abgesendet zu werden und zu verhüten, dass eine so erhebliche Arbeit in unwürdige Hände geriete. Die in viermaligem Ansetzen und mit vielen Korrekturen zu Papier gebrachten Ausführungen Leonardos lauten:



Leonardo. Reiterdenkmal. Windsor.

Piacenza ist Durchgangsstadt, wie Florenz.

Erhabene Domverwalter! Da ich vernehme, Euere Magnificenzen haben den Beschluss gefasst, gewisse grofse Werke aus Bronze zu machen, so werde ich Euch von denselben einige Ermahnungen geben: erstens, dass Ihr nicht so hurtig und schnell seiet, selbigen Auftrag zu vergeben, so dass durch selbige Raschheit der Weg benommen werde, gute Auswahl von Werk und Meister treffen zu können, — weil Italien gedrängt voll ist von gescheiten Köpfen, — [oder] dass irgend ein Mann genommen werde, der wegen seiner Unzulänglichkeit bei Euren Nachfolgern sich und

[1]) Ich danke es der noblen Opferfreudigkeit des Präfekten Abbate Ceriani und des Dottore Don Achille Ratti, dass ich diese kostbarste der ihrer Aufsicht anvertrauten Handschriften in jahrelanger Arbeit durchforschen, ihren Inhalt durch Zusammenstellung mit andern Schriftwerken Leonardo's sowie mit gleichzeitigen Dokumenten für die Kenntnis des Meisters ausnützen und einige Hunderte der wichtigsten Blätter behufs der Veröffentlichung photographieren lassen durfte. Mit besonderer Erkenntlichkeit gedenke ich hier auch des leider im Frühjahr 1893 verstorbenen Vicepräfekten der Ambrosiana, des edelmütigen, durch sein ausgezeichnetes Werk *Giovanni Brueghel pittor Fiammingo* in weitesten Kreisen bekannten Don Giovanni Crivelli, der mir ein getreuer Führer auch durch die verborgensten Kunstdenkmäler der Lombardei war und dessen reichem Wissen ich zahllose Belehrungen schulde.

Euer Zeitalter in Tadel bringen könne, wenn man urteilt, dieses Zeitalter wäre schlecht ausgestattet [sowohl] mit Männern von gutem Urteil, als mit guten Meistern: wenn man sieht, dass in den anderen Städten und am meisten in der Stadt der Florentiner fast in denselben Zeiten Reichtum an so schönen und grofsen Werken aus Bronze herrscht, unter denen die Thüren ihres Baptisteriums. Und dieses Florenz ist, gleichwie Piacenza, Durchgangsstadt, wo viele Fremde zusammenströmen, welche, wenn sie die schönen oder guten Werke sehen, von selbigen sich selbst den Eindruck schaffen, jene Stadt sei mit würdigen Einwohnern ausgestattet — wenn sie die Werke sehen als Zeugen selbiger Meinung —, und im Gegenteil: wenn sie so viel Aufwand von Metall so traurig verarbeitet sehen: dass es selbiger Stadt geringere Schande sein würde, dass selbige Thüren von einfachem Holz wären, weil der geringe Aufwand für das Material nicht wert erscheinen würde grofsen Aufwandes für die Kunstanwendung, weshalb ....

Die allerersten Teile, welche man in den Städten aufsucht, sind die Dome derselben, und von diesen, bei der Annäherung, sind die ersten Dinge, welche dem Auge sich darbieten, die Thüren, von denen aus in selbige Kirchen man hineinschreiten kann ......



Leonardo. Reiterdenkmal. Windsor.

Beachtet wohl, Ihr Herren Domverwalter, dass die allzugrofse Hast, den Auftrag für ein so grofses Werk mit viel Eile zur Erledigung bringen zu wollen — soweit ich höre, dass dasselbe durch Euch angeordnet worden ist —, nicht Ursache sei, dass dasjenige, was zur Ehre Gottes und der Menschen gemacht wird, nicht zur grofsen Unehre Eurer Urteile und Eurer Stadt ausschlage, woselbst, weil sie eine würdige und Durchgangsstadt ist, unzählige Fremde zusammenströmen. Und solche Unehre würde eintreten, wenn Ihr wegen Eurer Nachlässigkeit irgend einem Prahler[1] *Glauben*

[1]) Auf die Selbstüberhebung einiger lombardischen Künstler oder derjenigen, die sich als solche ausgaben und in blindem Hass jede von aufsen, besonders von dem weit vorausschreitenden Florenz, stammende Neuerung angriffen, war Leonardo auch sonst schlecht zu sprechen. So sagt er auf Foglio 76 verso des Codex Atlanticus: *Schlimm, wenn Du lobst, schlimmer, wenn Du tadelst Eines Sache, wenn Du nicht gut sie verstehst. Willst Du Einem eine Sache lehren, die Du nicht kennst, so lass' ihn die Länge einer Sache messen, die Dir*

schenktet, der durch seine Gespinnste oder durch eine Gunst, die ihm von hier aus erwiesen würde, es vermöchte, von Euch ein ähnliches Werk zu erlangen, aus welchem sich ihm und Euch lange und sehr grofse Ehrlosigkeit gebären müsste. Und so kann ich nicht umhin, zornig zu werden, wenn ich nachdenke, welcher Art jene sind, die mit mir beratschlagt haben, in ein ähnliches Unternehmen eintreten zu wollen, ohne an ihre Unzulänglichkeit zu denken. Ohne Weiteres zu sagen: wer ist Meister von Pokalen, wer von Kürassen, wer Glockenmacher, mancher Schellenmacher, und bis zum Bombardenfertiger herunter, unter denen einer des Herrn[1] *sich gerühmt*

---

unbekannt ist, und er wird das Mafs wissen, welches Du zuerst nicht wusstest: Meister Giovanni aus Lodi — ein Ausfall gegen den später neben Bramante, Dolcebuono und Leonardo als Ingeniarius ducalis genannten Giovanni Battagio, wohl aus dem Jahre 1490, als das Leonardo 1487 in Auftrag gegebene Modell für die Kuppel des Mailänder Domes durch die Verständnislosigkeit der lombardischen Schiedsrichter beeinträchtigt wurde.

[1]) D. h. ein Bombardenfertiger des Herrn Lodovico Sforza, Regenten des Mailändischen Staates, unter dessen Botmäfsigkeit auch Piacenza stand. Der Ausdruck *Signore* schlechthin bezeichnet in allen das praktische Leben Mailands vor 1499 betreffenden Niederschriften Leonardo's den Herzog Lodovico. So sagt Leonardo auf Foglio 4 recto des Codex Trivulzianus als Erklärung einer aus paarweise angeordneten Rollen und Stricken bestehenden mechanischen Vorrichtung, die in der Sala del Tesoro des Mailänder Kastells und in dem an jene anstofsenden Kabinett aufbewahrten Silberschätze des Herzogs zu verdecken: *Art und Weise, die Vorhänge der Silbergegenstände des Signore hochzuziehen und herabzulassen.* Und in einer Vorschrift Leonardo's für die Einrichtung eines Maskenfestsaales in einem Wohnsitze Lodovico's, welche ich auf Foglio 211 recto des Codex Atlanticus fand, heifst es: *Der Saal des Festes muss seine Versammlung derart haben, dass diese zuerst bei dem Signore vorbeischreite und darauf bei den Eingeladenen. Und es sei der Weg derart, dass sie in den Saal gelangen kann in der Weise, dass sie nicht am Volke vorbeikomme, nachdem man sich vermummt. Und es sei auf der entgegengesetzten Seite, gegenüber dem Signore, der Eingang des Saales, und die Stiegen seien bequem derart, dass sie weiträumig seien, so dass die Leute nicht dadurch, dass sie gegen die Maskierten stofsen, deren [Gewänder] beschädigen müssen.* So gebraucht Leonardo auch in der schriftlichen Anrede an den Herzog Lodovico häufig das blofse *Signore*, u. a. auf Foglio 15 recto des Manuscript Forster A 32 (South Kensington Museum), wo er demselben einen Weg vorschlägt, die Kosten des im Bau begriffenen Martesana-Kanals zu decken — wie er ihm denn oft zugleich mit neuen Plänen, Stadt und Land nutzbringender, gesünder und schöner zu gestalten, die erforderlichen Geldmittel an die Hand leitet —: *Siehe da, Signore, viele Edelleute, welche unter sich die Kosten bestreiten werden, wenn man sie die Einkünfte der Wassermengen, die Mühlen und die Durchfahrt der Schiffe geniefsen lässt. Und wird ihnen dann der Preis zurückgegeben, so werden auch sie den Kanal der Martesana zurückgeben*, ferner in dem Briefconcept von Foglio 335 verso des Codex Atlanticus, wo er — gleichwie in anderen Schreiben, die uns unten des weiteren beschäftigen werden — sich auch der Ausdrücke *Vostra Signoria* oder *Vostra Eccellenza* bedient. Gelegentlich der Entwürfe von Allegorieen, nennt dann Leonardo letzteren *il moro*: (so im Manuscrit I des Institut de France, Foglio 138 verso): *Der Moro in Figur des Glückes mit den Haaren, Gewändern und Händen nach vorn; und Messer Gualtieri fasse ihn mit ehrerbietiger Gebärde an den Gewändern von unten, zu ihm von vorn tretend. Aufserdem die Armut, in schrecklicher Gestalt, laufe hinter einem Jüngling her; der Moro bedecke ihn mit dem Saume des Gewandes, und mit der vergoldeten Gerte bedrohe er solches Ungetüm.* — Aufser als Anrede des Herzogs Lodovico Sforza findet sich in den aus jener Zeit herrührenden Blättern Leonardo's das blofse Wort *Signore* nur bei Seelenergüssen an Gott (wie z. B. auf Foglio 29 des Manuscript Forster A 32, wo derselbe sagt: *Ich gehorche Dir, Signore, erstens wegen der Liebe, welche vernünftigerweise ich Dir darbringen muss; zweitens, weil Du das Leben der Menschen abzukürzen und zu verlängern weifst*), aber nie in Wendungen an andere

hat, dass er, da er Gevatter des Messer Ambrosio Ferere[1]) *ist, irgend einen Auftrag habe (und von dessen Seite hat er gute Versprechung); und wenn dieses nicht genügen wird, dass er zu Pferde steigen und zum Herrn gehen werde und einen derartigen Brief erlangen, dass ihm von Euch ein derartiges Werk niemals abgeschlagen werden wird. Nun gebt Acht, wohin die zu der artigen Werken geeigneten Meister geraten sind, wenn sie mit derartigen Männern zu wetteifern haben — die armen Beflissenen, mit welcher Hoffnung können sie auch Belohnung ihrer Tüchtigkeit erlangen! — Öffnet die Augen und wollet wohl zusehen, dass Euer Geld nicht ausgegeben werde zum Erkaufen Eurer Schande! Ich kann es Euch vermelden, dass Ihr von dieser Stadt nichts herbeiziehen werdet, als alltägliche Arbeiten, von gemeiner und grober*



Leonardo. Scharfschütze. Paris. Man. B, Foglio 46 verso.

Sterbliche. — Aus dem ganzen Zusammenhange des Briefabschnittes geht mit Gewissheit hervor, dass mit dem *Signore* nur Lodovico Sforza gemeint sein kann, der als Beherrscher Piacenza's auch allein den Beschlüssen der Domleitung erfolgreichen Widerstand hätte entgegensetzen können. Gustavo Uzielli nimmt auf S. 179 der vor kurzem erschienenen neuen Auflage seiner *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci. Serie prima. Volume primo. Edizione seconda. Torino 1896*, den ganzen Brief völlig missverstehend, die beiden Worte *del signore* als einen Eigennamen und sagt, Leonardo schreibe *contro persone che si davano come capaci di fare il fabbricatore di corazze, il campanaro, il sonagliere e perfino il bombardiere; fra i quali un certo Del Signore, che si vantava essere compare dell' appaltatore delle gabelle ducali, Messere Ambrogio Ferreri*! Einen ähnlichen Fehler begeht die italienische Übertragung J. P. Richters, in *The literary works of Leonardo da Vinci. London 1883. Vol. II*, unter Nr. 1346.

[1]) Ambrogio oder Ambrosino Ferrario war Kommissär für die Bauten in den herzoglichen Palästen und nicht *appaltatore delle gabelle*, wie Richter G. Uzielli vorgiebt, oder *Farmer of the Customs*, wie J. P. Richter (a. a. O.) sagt. Unter im Staatsarchiv von Mailand aufbewahrten Briefen (so an den Maler Stefano di Fedeli, vom 22. Dezember 1473), nennt er sich *Ambrosius de ferrarijs rationator Laborum ducalium castri.* Später, um 1495, heifst er: *Ambrosinus Ferrarius Commissarius generalis laborer.* oder *Commissarius generalis munition. et laborer.* —, somit hatte er also auch artilleristische Anschaffungen für Lodovico Sforza zu besorgen und war mit den Bombardieri wohl vertraut. Leonardo erwähnt Ambrogio Ferrarios noch einmal auf Foglio 214 recto des Codex Atlanticus gelegentlich einer Schilderung der Gebirgsthäler nördlich vom Comersee: *Thal von Introzzo. Dieses Thal bringt ziemlich viel Tannen, Fichten und Lärchenbäume* hervor: *es ist, wo Ambrogio Fereri sein Holz kommen lässt, am Kopf des Valtellins und der Berge von Bormio, die schrecklich sind und immer voll von Schnee: hier wachsen Hermeline.*

Ausführung. Da giebt es keinen Mann[1]*, der etwas wert sei — und glaubt dies mir! — ausgenommen Leonardo den Florentiner*[2]*, welcher das Pferd des Herzogs Francesco aus Bronze macht, welcher nicht nötig hat, darauf zu achten, weil er zu thun hat die Zeit seines Lebens; und ich befürchte, dass er, weil es ein so grofses Werk ist, dasselbe niemals vollenden wird.*

---

[1]) Auf einem in Windsor Castle aufbewahrten Blatte seiner ersten Mailänder Zeit, welches mit Skizzen von Bombarden, Mörsern und Mitrailleusen für den Schiffskampf bedeckt ist, fragt Leonardo: *ob jemals die Männer von Mailand etwas machten, was aufserhalb des Vorgenommenen läge; ob jemals . . !* vielleicht Bezug nehmend auf das dem alten Mailänder eigentümliche Festhalten am Althergebrachten und seinem Misstrauen gegen jede von aufsen kommende Neuerung.

[2]) Der Meister schreibt hier seinen Namen (als Einschiebsel und Ersatz für das zuerst gesetzte *quel*): *lona*^{r}. Die bei ihm gebräuchliche Schreibart ist sonst: *Leonardo*, *Leonardo Vinci* oder *Leonardo da Vinci*, und mit Stolz hebt er gern seine Abstammung aus Florenz hervor, auch den Gegensatz zu seiner derzeitigen Wohnstätte Mailand betonend. Im Codex Atlanticus lesen wir u. a. auf Foglio 186 recto: *Des Beweises bereits getadelte Mühwaltung werde ich fliehen. Es gilt! Euer Leonardo*, auf Foglio 191 recto (wo er einen aus zwei spiralförmig ineinander verschränkten Wülsten gebildeten Ring zeichnet): *Körper, entstanden aus der Perspektive des Leonardo Vinci, Schülers der Erfahrung*, auf Foglio 191 verso: *Meister Leonardo Fiorentino in Mailand.* Und auf Foglio 29 recto des Manuscript Forster A 32 lautet die Aufschrift für eine Sendung an Lodovico Sforza: *Ill*^{mo} *et ex*^{mo}. *Al mio Ill*^{mo} *sig*^{re} *Lodovico Duca di Bari, Leonardo da Vinci Fiorentino.* Nur selten fand ich in den Schriften des Meisters die Form *Lionardo*, zuerst auf Foglio 194 verso des Codex Atlanticus: *Prophezeiung des Lionardo da Vinci*, das andere Mal in einigen aus dem Jahre 1507 stammenden, für Leonardo's Charakteristik sehr wertvollen Zeilen, in denen dieser seinem lang verhaltenen Grolle gegen die ihm das Erbteil des Onkels Francesco und die Legitimität streitig machenden Stiefbrüder Luft macht: *Ihr wolltet Francesco in höchstem Grade übel .... und mir wolltet Ihr sehr übel .... Habt Ihr solches Geld Lionardo gegeben? Nein! Oder weshalb wird er sagen können, dass Ihr ihn in diese Falle oder Schliche hineingezogen habt?* In den Leonardo erwähnenden, die Vulgärsprache verwendenden Dokumenten der Florentiner Archive heifst derselbe stets *Lionardo*, so in der Portata des Grofsvaters Antonio di Ser Piero di Ser Guido da Vinci vom Jahre 1457 (*Lionardo figluolo didetto ſer piero nō legiptimo nato di luj et della chateri[n]a alpreſente donna dachatta brigha diluaccha dauincj dannj 5*), in der gemeinschaftlichen Portata der Brüder Ser Piero und Francesco da Vinci vom Jahre 1469 (*Lionardo figluolo di detto ſer piero nō legiptimo deta danni 17*); so in der Eintragung in das Buch der Malergenossenschaft vom Jahre 1472 (*Lyonardo di ſer piero dauincj dipintore dedare per tut*^{o} *giugno 1472 ſoldi ſei perlla grazia ſatta dognj ſuo debit*^{o} *auessi chollarte perĩſino adi* $\overset{o}{p}$ *diluglio 1472*); so in der bekannten anonymen Verleumdung vom 8. April 1476 (*Lionardo di ſer piero dauincj ſta cō andrea del uerrochio*, d. h. *Lionardo, welcher bei Andrea del Verrocchio wohnt*); so in dem mit den Brüdern von S. Donato di Scopeto bei Florenz im März 1480 getroffenen und im Juli 1481 aufgesetzten Übereinkommen wegen der Lieferung eines Altargemäldes (*Lionardo di ſer piero dauĩci ſia tolto adipignere vna nr̃a pala*) und in den Zahlungsvermerken für diese Tafel; so nach der Rückkehr in die Heimat in dem Conto, welches Leonardo mit der Bank des Ospedale von S. María Nuova hatte (*Lionardo davincj cittadino florentino*), bei der Verrechnung der Kosten, welche der Signoria aus der im Juli 1503 von Leonardo in Gemeinschaft mit Giovanni Piffero (dem Vater Benvenuto Cellini's) in sechsspännigem Wagen nach dem Schlachtfelde von Pisa gemachten Reise erwuchsen (wo der Meister zur Schädigung der Pisaner den Arno aus seinem Bette leiten sollte ..... *agiouanni piffero eſono pertanti aſegna auere ſpexi invettura·di·6·chaualli eſpeſe diuitto·perandare cōlionardo dauinci aliuellare arno in quello dipiſa eleuallo delletto ſuo ...*), sowie bei der Bestätigung seiner Anwesenheit daselbst (mit Alexandro degli Albizi) durch Francesco Ghuiduccio; bei der Wiederaufnahme Leonardo's in

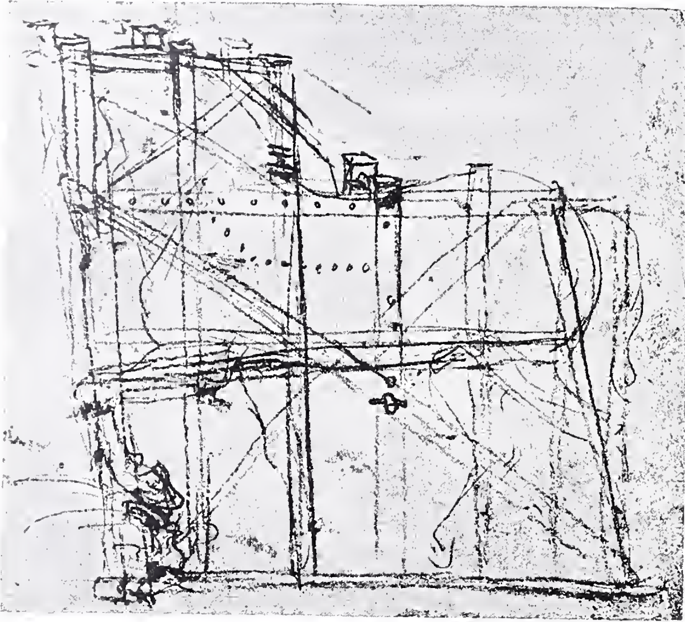
Die Vorderseite des von Leonardo benutzten Blattes geht an dieser Stelle des Briefes zu Ende, und wenden wir dasselbe um, so finden wir ganz unten auf der Rückseite, räumlich den des Bronzepferdes gedenkenden Zeilen entsprechend, die ergänzenden Schlussworte: *Da habt Ihr Einen, welchen der Herr, um dieses Sein Werk zu machen, aus Florenz herbeigezogen hat, welcher ein würdiger Meister ist; aber er hat so viel Beschäftigung .... Was glaubt Ihr, welch ein Unterschied es sei, eine schöne Sache zu sehen im Vergleich zu einer hässlichen — erwähnt Plinius.*

So erfahren wir denn aus Leonardo's eigenem Munde die Thatsache, dass Lodovico Sforza den Meister aus Florenz nach Mailand berufen hat, um das von ihm schon vorher geplant gewesene Reiterdenkmal für den Herzog Francesco auszuführen, und wir gedenken der die Verzögerung des Werkes erklären sollenden Verse Baldassare Taccone's: *Und wenn man es nicht früher begonnen: der Wille des Herrn stand immer bereit: noch war ein Leonardo nicht gefunden, der gegenwärtig ihm so gut*

---

die Malergenossenschaft (*1503. Lionardo di ſer piero dauincj dedare addi 18 dottobre ſoldi XVII d. 4....*), bei dem Parere gelegentlich des Aufstellungsortes des Davids Michelangelo's am 25. Januar 1504 (*Lionardo di ſer piero dauinci: Io confermo cheſtia nella loggia...*), und so bei allen Zahlungen, welche der Meister für den Karton und für die Wandmalerei mit der Schlacht von Anghiari (welche er 1503 begann und bis um die Mitte des Jahres 1506 fortführte) erhielt und welche auch wieder 1513 zum Schutze der erhaltenen Malerei geleistet wurden. Auch den Tod des Meisters fand ich im grofsen Hauptbuche der Compagnia dei pittori (Florenz, K. Staatsarchiv auf Foglio 11 verso) mit den Worten: *† LIONARDO · D · Ser PIERO · DA VINCI · DIPINTORE* / verzeichnet. Bei notariell formulierten und in lateinischer Sprache abgefassten Kontrakten sind die Ausdrücke *Leonardus de (di) Vincio (pictor* oder: *scultor et pictor*) oder: *Leonardus Vincius* gebraucht, und letzteren Namen setzt der Meister auch unter jenen Brief, in welchem er am 18. September 1507 den Kardinal Ippolito d' Este um Schutz in dem Erbschaftsprozesse gegen seine Brüder angeht. Es ist bemerkenswert, dass die aus Frankreich oder aus dem nördlichen Italien nach Florenz gesandten Briefe (seien es diejenigen Chaumont's oder des Kardinals Jafredus Karoli oder Louis' XII selbst, die Bitten um Gewährung oder Verlängerung eines Urlaubes Leonardo's enthaltend, seien es jene Isabella d' Este's, welche die Fertigstellung ihres von Leonardo nach dem Leben skizzierten Bildnisses oder ein Gemälde mit dem jugendlichen Christus erstreben) stets *Leonardo* schreiben, während ihnen von Florentiner Seite (von Soderini, der Signoria oder Alessandro Amadori, dem Stiefonkel des Künstlers) über *Lionardo* zurückberichtet wird. Die Dokumente des Mailänder Staatsarchivs, welche aus Lodovico Sforza's Kanzlei stammen, schreiben *Leonardo Fiorentino* (so die Weisung des Herzogs an Marchefino Stanghe vom 29. Juni 1497, *de ſolicitare Leonardo Fior.*[no] *perche Finiſcha lopera del Refitorio delle gratie* (das Abendmahl), *principiata per atten.*[re] *poy ad laltra Fazada deſſo Refitorio....*) oder blofs *magistro Leonardo*, wie z. B. der die Wandmalereien der Saletta negra des Kastells betreffende Bericht Gualtiero's vom 20. April 1498 (*Ala saleta negra ſe·e·facto quanto la Comiſſe: ... dacordio Messer Ambroſio cō mr̃o Leonardo*); diejenigen des Mailänder Domarchivs, welche uns nur in Kopien erhalten sind, nennen den Künstler: *Magister Leonardus Florentinus* oder *Leonardo Fiorentino*. So führt uns diese lange Untersuchung zu dem scheinbar einfachen, aber, wie wir sehen werden, oft schwerwiegenden Resultate, dass die in Toscana übliche Form *Lionardo*, die in der Lombardei und in Mantua vorherrschende *Leonardo* war, und mit letzterer, der offenbar kräftiger klingenden, bezeichnet sich gewöhnlich Leonardo selbst, selbst wenn er in Florenz weilt: so auf Foglio 229 verso des Manuscript des British Museum vom 8. April 1503, wo er ein Darlehen an Vante miniatore vermerkt, oder auf Foglio 1 verso des Manuscript Forster I, auf dem der Beginn des Buches vom 12. Juli 1505 datiert wird. Und so nennen auch wir den Meister in allen folgenden Ausführungen mit dem Namen, welcher ihm lieb war, Leonardo da Vinci.

das Gepräge giebt, sowie jener berühmten, auf Foglio 391 des Codex Atlanticus (leider nur im Diktat) erhaltenen Denkschrift, in welcher Leonardo ebenso freimütig wie schlicht einem Sohne Francesco Sforza's seine Dienste auf den verschiedenen Gebieten der Kriegskunst anbietet und in deren Schlusssatze er seiner, ihn zu gleicher Zeit auszeichnenden künstlerischen Fähigkeiten Erwähnung thut: *In Friedenszeiten*, sagt er, *glaube ich sehr wohl im Vergleich zu jedem Andern Genüge leisten zu können in Architektur, in der Composition von Gebäuden, sowohl öffentlichen als privaten ..... Ebenso werde ich in Skulptur, von Marmor, von Bronze und von Thon, ähnlich in der Malerei, dasjenige leisten, was sich machen lässt im Vergleich mit jedem Andern, und sei es, wer will.* Und er fügt hinzu: *Auch wird sich noch dem Pferde aus Bronze Mühe zuwenden lassen, welches unsterblicher Ruhm und ewige Ehre des glücklichen Andenkens Eueres Herrn Vaters und des berühmten Hauses Sforza sein wird.* — So können wir wohl mit gröfster Wahrscheinlichkeit annehmen, dass Leonardo diesen Brief von Florenz aus nach Mailand an Lodovico Sforza lenkte und dass dieser schon vorher an der vornehmsten Kunststätte nach einem ihm passenden Meister Umschau gehalten hatte; mit Sicherheit aber können wir feststellen, dass der Beginn der Arbeit Leonardo's an dem ersten Modell des Reiterdenkmals für Francesco Sforza zusammenfällt mit dem Eintritte des Meisters in die lombardische Hauptstadt.



Leonardo. Pferdemodell. Mailand, Codex Atlanticus.

In welches Jahr aber haben wir die erste Übersiedelung Leonardo's nach Mailand zu setzen? Das früheste Dokument, welches wir bisher kannten und welches G. L. Calvi im Archiv des Mailänder Domes gefunden hatte, bekundet, dass dem *Magistro Leonardo Florentino* am 8. August 1487 acht Lire imperiali als Abschlagzahlung für das ihm in Auftrag gegebene Modell der Kuppel angewiesen wurden. Schon lange vor Calvi hatten die verdienstvollen Präfekten der Ambrosiana, Oltrocchi und Amoretti, erfolgreiche Versuche gemacht, aus den zu ihrer Verfügung stehenden Manuskripten Leonardo's — und die Ambrosiana besafs damals noch die heute im Institut de France aufbewahrten zwölf Bände — sowie aus zeitgenössischen Schriftquellen Spuren früherer Thätigkeit Leonardo's in Mailand nachzuweisen und dessen Anwesenheit daselbst in die erste Hälfte der achtziger Jahre hinaufzurücken. Indem ich auf die in Amoretti's

Memorie storiche S. 27 ff. veröffentlichten Nachforschungen (welche für diese Frage bis heute nicht überholt sind und, wenn auch mit heftigen Angriffen gegen die Bemühungen Amoretti's durchsetzt, einen Hauptbestandteil der neuesten Leonardobiographien bilden) verweise, hebe ich daraus nur das Unternehmen hervor, eine zuerst im Jahre 1546 zu Bologna gedruckte, das Pferd Leonardo's betreffende Angabe Sabba Castiglione's der Beantwortung unserer Frage dienstbar zu machen. Dieser, Ritter des Ordens von S. Giovanni di Gerusalemme, sagt in dem die Schmückung der Häuser mit gediegenen Kunstwerken empfehlenden CIX. Abschnitte seiner *Ricordi overo ammaestramenti*, nachdem er besonders Donatello, Verrocchio, Pollajuolo, Fra Filippo, Mantegna und Giovanni Bellini Lob gespendet: *Und mancher [ziert sie mit Werken] von der Hand des Leonardo da Vinci, eines Mannes von gröfstem Genie und in der Malerei ausgezeichnetsten und gepriesensten Schülers Verrocchio's, wie man an der Süfsigkeit der Gesichtszüge erkennt, und ersten Erfinders der grofsen den Schatten der Lampen entnommenen Figuren, obschon aufser dem Abendmahl von Santa Maria delle Gratie von Mailand (einem sicherlich göttlichen und durch die ganze Welt gepriesenen und berühmten Werk) wenige andere Arbeiten von seiner Hand sich vorfinden; weil, wenn er der Malerei obliegen sollte, in welcher er ohne Zweifel schliefslich ein neuer Apelles geworden wäre, er sich ganz der Geometrie, der Architektur und der Anatomie hingab. Und aufserdem beschäftigte er sich mit der Form des Pferdes von Mailand, wo er sechzehn Jahre andauernd verbrauchte; und gewiss ist es, dass die Würdigkeit des Werkes eine derartige war, dass man nicht sagen konnte, er habe die Zeit und Mühe verloren. Aber die Unwissenheit und Nachlässigkeit etlicher, welche, wie sie die Tüchtigkeit nicht kennen, dieselbe nichts achten, liefs dasselbe dann in tadelnswerter Weise zu Grunde gehen. Und ich setze Euch ins Gedächtnis, und nicht ohne Schmerz und Bedauern sage ich es, dass ein so vornehmes und geniales Werk den Guascognischen Armbrustschützen zum Ziele wurde.*



Leonardo. Reiterdenkmal. Windsor.

Sabba Castiglione, der zur Zeit der unseligen Verstümmelung des Modells als ungefähr zwanzigjähriger Zögling der Universität Pavia angehörte und bis zum Jahre 1505, wo er nach Rhodus übersiedelte, den Denkmälern Mailands eifriges Studium zuwandte, giebt in seinem Werke so unanfechtbare Beweise strenger Wahrheitsliebe und reifen Urteiles über die Entwickelung und den Bestand der bildenden Künste, dass sein Bericht, Leonardo habe sechzehn Jahre auf die Form des Pferdes verwandt, wohl einer Beachtung wert erscheint.

Um aus demselben Nutzen ziehen zu können, müssen wir natürlich zuerst den Zeitpunkt ermitteln, von dem ab das Modell Leonardo's als fertiggestellt betrachtet wurde, und wir schicken voraus, dass von demselben sowohl in den Manuskripten des Künstlers als in den Schriften der Zeitgenossen, welchen sein Anblick vergönnt war, nur als von dem *cavallo*, *equus* oder *colosso* gesprochen wird, und auch die Bezeichnung Luca Paciolo's: *equestre statua* lässt bei der Art und Weise, wie das Höhenmafs angegeben ist, sowie bei dem Hinweise auf die Pferde des Monte Cavallo, keinen Zweifel, dass wir es ausschliefslich mit dem Pferde zu thun haben; von der Figur Francesco Sforza's, den, mit voller Rüstung angethan, das Pferd zu tragen bestimmt war und dessen späteres Aufsitzen Leonardo bei den Gussvorschriften für das Tier auch von Anfang an wohl in Betracht zieht, ist vorläufig nirgends die Rede.

Als spätestes Datum für die Verunstaltung des aus Thonerde geformten Pferdemodells haben wir das zweite Drittel des Jahres 1500 anzunehmen, als die Franzosen nach dem endgültigen Siege von Novara und der Gefangennahme Lodovico's zum zweiten Male von Mailand Besitz genommen hatten und ihr Befehlshaber Gian Giacomo Trivulzio ein herbes Strafgericht über die Stadt ergehen liefs. Zur Entschuldigung des Unglücks, dass das unschuldige Kunstwerk den Wirren der Zeit seinen Tribut zahlen musste, haben wir im Auge zu behalten, dass dasselbe in einem geschlossenen Raume der *Corte vecchia*[1]) stand, des alten an der Südseite des Domes gelegenen

[1]) und nicht im Kastell von Porta Giovia, wie Gustavo Uzielli (der S. 119 a. a. O. das Modell *gittato in creta* nennt) S. 221 a. a. O. behauptet. Der Corte Vecchia, des einst gewaltigen Komplexes von Gärten und Gebäuden, welchen Azzo Visconti zu einem herrlichen Fürstensitze umgeschaffen, Giotto mit Fresken geschmückt hatte und in dessen Hallen Francesco Sforza, der hier vom Jahre 1450 bis zu seinem Lebensende residierte, die Barone des Reiches malen liefs, thut Leonardo selbst auf einem Notizbuchblatte (Codex Atlanticus, Foglio 225 recto) Erwähnung, welches uns die Vielseitigkeit seiner Interessen, seine Lernbegierde, seine Obliegenheiten und Pläne aus der ersten Zeit seines Mailänder Aufenthaltes vor Augen führt. Da finden wir vermerkt: *Algebra, welche bei den Marliani ist, gemacht von ihrem Vater; von dem Bein[instrument] der Marliani; von dem Bein[instrument], welches Gian. Jacomo von Bellinzona [hat], und welches mit Leichtigkeit den Nagel herauszieht; Mafs des Boccalino; Mafs von Mailand und Vorstädten; Buch, welches von Mailand handelt und seinen Kirchen, das der letzte Buchhändler gegen den Cordusio* [eine platzähnliche Erweiterung zwischen dem Dom und dem Kastell] *hat; Mafse der Corte Vecchia; Mafse des Kastells; lass Dir beim Meister des Abbaco zeigen, ein Dreieck in ein Quadrat zu verwandeln; lass Dir bei Messer Fazio von der Proportion zeigen; lass Dir beim Frate der Brera »de ponderibus« zeigen* [später, auf einem Blatte in Windsor, wo Leonardo seines Gartens und einer Wurfmaschine des Beltraffio gedenkt, als *giordano de ponderibus* erwähnt]; *von dem Mafse von S. Lorenzo* [dem aus dem Altertume stammenden Centralbaue, welchen Leonardo durch ein dreischiffiges Langhaus mit dem noch heute im Corso Ticinese stehenden antiken Portikus zu verbinden plante]; *dem Fra Filippo von der Brera lieh ich gewisse Gruppi* [Zeichnungen künstlerisch ineinander verschlungener Schnüre, wie sie der Meister u. a. auf den Stichen mit den Emblemen seiner *accademia*, auf der Achsel des weiblichen Profilbildnisses der Ambrosiana, sowie auf der eine Riesenlaube bildenden Deckenmalerei der Sala delle asse des Kastells darstellte]; *erinnere Giannino Bombardiere* [den von Bellincioni in seinen Rime neben Caradosso, Leonardo und Merula zu den glänzendsten Sternen des herzoglichen Hofes gerechneten Geschützbildner], *nach der Art und Weise, wie man den Turm von Ferrara ohne Löcher mauerte; frage Maestro Antonio, wie man Bombarden und Bastionen bei Tage oder bei Nacht aufpflanzt; frage Benedetto Portinara* [den vielgereisten Geschäftsgenossen der Medici], *in welcher Weise man über das Eis von Flandern läuft; die Proportionen des Alkinous mit den Betrachtungen des Marliano, hat Messer Fazio; das Mafs der Sonne, so mir versprochen von Meister Giovanni,*

Viscontischlosses, wo die Truppen leicht sich selbst überlassen bleiben konnten, während der Marschall und die höheren Vorgesetzten, die von dem Vorhandensein des Modells schwerlich eine Ahnung hatten, im Kastell von Porta Giovia dringenden Staatsgeschäften oblagen und Leonardo selbst seit langem in Venedig weilte.

Dass ferner Leonardo Mufse gefunden hätte, noch nach dem ersten, am 2. September 1499 erfolgten Rückzuge des Herzogs an das Modell vervollkommnende Hand zu legen, erscheint schon durch die politische Lage ausgeschlossen; wir werden aber hören, dass er den von ihm längst vorausgesehenen Ausbruch des Ungewitters gar nicht abwartete, sondern sich bereits im August desselben Jahres am Hofe seiner geistvollen Freundin Isabella d' Este in Mantua befand und unter Studien über *Bewegung und Gewicht* Vorrichtungen für ein Bad der Marchesa zeichnete.[1])

Franzose [vielleicht dasselbe, welches Leonardo auf Foglio 21 recto des Pariser Manuskriptes A zeichnet, mit den Worten: *dieses sind [die Arten], wie die Instrumente unten, die Sonne zu messen, stehen müssen . . .*]; *Wurfmaschine des Meisters Gianetto; das Buch des Giovanni Taverna, welches Messer Fazio hat; Du wirst Mailand zeichnen; Mafs vom Navilio, von Schleusen und Stützen und gröfseren Schiffen und Kosten; Mailand in seiner Grundanlage; Gruppi des Bramante; Meteora des Aristoteles in Vulgärsprache; suche Vitolone zu haben, der in der Bibliothek von Pavia ist, der von den mathematischen [Wissenschaften] handelt; finde einen Wasser[bau]meister und lass Dir die Brustwehre selbiges [Wassers] sagen, und das, was eine Brustwehr kostet und eine Schleuse und ein Navilio und eine Mühle nach lombardischer Art; ein Neffe des Malers Gian Angelo hat ein Buch von den Gewässern, welches dem Vater gehörte; Steinmetz Pagolino, genannt Assiolo, ist ein guter Wasser[bau]meister.* Und auf einem der Blätter (Cod. Atlant. Foglio 73), wo er sein Vorhaben, die *Mafse von Mailand und Vororten zu nehmen* und *Mailand in seiner Grundanlage* zu zeichnen, ausführt (vergl. Pl. CIX des angeführten Werkes J. P. Richters) und unter dem Titel *setze das wahre Mittel von Mailand* die Hauptpunkte der Stadt im Grundplan und aus der Vogelschau gesehen zeichnet, erblicken wir auch südwärts vom Dom die Corte vecchia mit dem schlank aufstrebenden, von einer zierlichen Galerie und einem Helmdach gekrönten, 1333 von dem Cremonesen Francesco Pecorari laut Azzo's Befehl errichteten Campanile von S. Gottardo deutlich herausgehoben. Und zu unserm Ausgangspunkte führt uns wieder eine aus dem Beginn der neunziger Jahre stammende Bemerkung auf Foglio 49 verso des Manuscript Forster A 32: *128 Schritte ist der Saal der Corte, breit 27 Ellen,* ein Raum der Corte Vecchia, grofs genug, um auch den Koloss bequem modellieren zu können.

[1]) Die vier Skizzen unten auf Foglio 103 verso des Codex Atlanticus zeigen Vorrichtungen, den Zufluss des Wassers für das Bad zu regulieren. Die Erklärung lautet: *Von dem Bad der Herzogin Isabella; gemacht für den Ofen oder das Bad der Herzogin Isabella; a* [eine Querstange] *ist angebracht, damit der Schraubenstiel sich nicht zusammen mit seiner Mutter drehe. Feder.* — Allerdings war Isabella Marchesa, und nicht Duchessa; allein es braucht nicht zu befremden, dass Leonardo die Tochter des Herzogs Ercole, die Schwester der Herzogin Beatrice, mit jenem Titel bezeichnet (wenn es auch nicht angeht, wie G. Uzielli a. a. O. thut, dieselbe regelmäfsig *duchessa* und das Reich ihres Gemahls a. a. O. S. 583 *ducato* zu nennen). Für Isabella von Aragonien, die Gemahlin Gian Galeazzo's, war Leonardo sicherlich niemals thätig, aufser, auf besonderen Wunsch seines Auftraggebers Lodovico, gelegentlich der erwähnten Hochzeitsfeierlichkeiten zu Anfang des Jahres 1489. Das so oft gegen diese Annahme vorgeführte Foglio 12 recto des Pariser Manuskripts B beweist gar nichts. Wohl rührt dieses Blatt (vergl. Pl. LXXXVIII des J. P. Richter'schen Werkes) mit der Zeichnung des *Pavillons des Gartens der Herzogin von Mailand* — und dass es sich hier nicht um ein künstlerisches Projekt des Meisters (vergl. Gustavo Uzielli a. a. O. S. 155 und 156), sondern um einen ausgeführten Bau handelt, beweisen doch die klaren Worte: *Fundament des Pavillons, welcher inmitten des Labyrinthes des Herzogs von Mailand ist* — aus den Jahren vor dem

Dass aber auch schon anderthalb Jahre vorher das Modell des Pferdes zum Gusse fertig dastand, beweisen uns die Worte des vertrauten Freundes und Hausgenossen Leonardo's, Luca Paciolo's, mit denen dieser sein Lodovico Sforza gewidmetes Werk *De divina proportione* einleitet. Hier erzählt der gelehrte Frate, wie am 9. Februar 1498 in der unerstürmbaren Burg von Mailand (dem Kastell von Porta Giovia) die Zierden des Staates zu friedlichem Wettstreite zusammenkamen *im Verein mit den scharfsinnigsten Architekten und Ingenièuren und neuer Dinge emsigen Erfindern: Leonardo da uenci (Leonardus Vincius), unserm Florentiner Landsmann, welcher hinsichtlich Skulptur, Guss und Malerei mit jedem den Beinamen bewahrheitet. Wie das bewunderungswürdige und staunenswerte Standbild des Pferdes, dessen Höhe vom Nacken bis zu ebener Erde zwölf Ellen sind: d. h. 36 Male die hier befindliche Linie a. b. und seine ganze eherne Masse steigt auf ungefähr 200000 Pfunde (wobei von jedem die gewöhnliche Unze das Zwölftel ist), dem heiligsten unbesiegten An-*

Tode Giangaleazzo's, ja, vor der Vermählung Lodovico's her, aber lebte denn damals nicht noch Bona von Savoien und, selbst wenn mit der *duchessa di Milano* Isabella von Aragonien gemeint wäre, wo, frage ich, ist denn überhaupt gesagt, dass dieser von Wasser umgebene Kuppelbau von Leonardo ausgeführt oder auch nur erdacht sei? In seinem *Ricordo dellandata mia da Milano a Vinegia et da Vinegia afirenze et delle terre che trouaj — et Inp̄ partj di Milano adj 5 dottobre 1480.* (Biblioteca Magliabecchiana II, IV 195, zum Teil veröffentlicht in der Zeitschrift Zibaldone, Anno I, Num. 3) sagt (Foglio 223) Giovanni Ridolfi, der Sohn des Florentiner Oratore am Mailänder Hofe: *Es ist außerdem in Mailand ein Kastell, wo der Hof wohnt, schön und sehr stark an Gräben der Veste gelegen, zwischen Porta Vercellina und Porta Comasina; welches einen halben Miglio und mehr im Umkreis hat, mit einem Garten, der drei Miglien im Umkreis hat, rings mit einer Mauer versehen, wo ein Haus ist, das sie Cascina nennen, welches die Zugbrücke hat und rings von Mauern eingeschlossen ist, wohin der Signore [Lodovico Maria] zuweilen zum Abendessen geht, und es ist dort ein Pavillon, welcher unten mit Ziegelsteinen gemauert ist, und ringsherum hat er lebende Gewässer mit Hecken nach Art eines Labyrinths.* — Warum könnte der von G. Ridolfi erwähnte Pavillon mit dem von Leonardo gezeichneten nicht identisch sein? Die Kuppel ist florentinisch, für Leonardo aber zu steil aufsteigend: sie zeigt eine von Brunellesco unmittelbar abstammende Gestaltung und geht vielleicht auf Michelozzo zurück, der in Mailand für Cosimo de' Medici den diesem von Francesco Sforza geschenkten Palast umbaute, für Pigello Portinari die Kapelle bei S. Eustorgio errichtete und höchstwahrscheinlich zur Ausschmückung des Kastells herangezogen wurde. Das Hervorheben des gemauerten Ziegelbodens seitens Ridolfi's lässt vermuten, dass der Pavillon selbst nur aus leichtem Material hergestellt war und deshalb auch leicht wieder abgebrochen werden konnte.

Die Verwechslung der leitenden Personen des Mailänder Herzogshauses untereinander hat auch sonst viel Unheil angerichtet, zumeist auf Kosten des doch gewiss hinreichend verlästerten Lodovico. Gustavo Uzielli beraubt diesen auf S. 253 a. a. O. seines rührendsten Charakterzuges, der achtungsvollen Zuneigung zu seiner Gemahlin Beatrice, und lässt ihn dieselbe schlagen! Der in dem angezogenen Briefe vom 2. Mai 1492 genannte *Duca di Milano* ist doch Gian Galeazzo, der, wie wir sehen werden, mit seiner Gemahlin noch ganz andere Scenen aufführte. In demselben Abschnitte, S. 263 (dem unveränderten Abdrucke seiner »Tre gentildonne...«), schiebt dann Uzielli mir unglaublicherweise unter, ich hätte die Zeichnung einer auf Wolken schwebenden Frauengestalt (vergl. J. P. Richter Pl. XXVI), deren Kopf im Original 2 cm hoch ist, für ein Bildnis der Herzogin Beatrice d' Este gehalten. Und ich hatte einmal diese köstliche, von keiner ernst zu nehmenden Seite als eigenhändige Arbeit Leonardo's bezweifelte Skizze — welche in Uzielli jede Erinnerung an den grofsen Maler entfernt! — ganz vermutungsweise als den Entwurf zu einer Darstellung von der Beatrice Dante's gegeben!

denken Eueres Vaters gewidmet, von dem Neide jener des Phidias und Praxiteles auf dem Monte Cauallo gänzlich fern.

Einen beträchtlichen Sprung nach rückwärts könnten wir in der Datierung der Fertigstellung des Pferdemodells machen, dürften wir thatsächlich der allgemein verbreiteten Annahme Glauben schenken, letzteres sei gelegentlich der Mailänder Feierlichkeiten zur Vermählung Bianca Maria Sforza's mit dem Kaiser Maximilian, im Dezember 1493, vor dem Kastell unter einem Triumphbogen aufgestellt gewesen. Allerdings singt Pietro Lazzarone: *An der vordersten Front stand, den der ganze Erdkreis gekannt hatte, Franciscus Sfortia, der Beherrscher der Ligurier und des oberen Insubriens, vom Pferde getragen;* allein Baldassare Taccone ruft in den Versen, die er gelegentlich der Beschreibung ebendesselben Festes der Verherrlichung des Moro weiht, aus: *Siehe, dass er in der Corte aus Metall, zum Gedächtnis des Vaters, einen grofsen Koloss machen lässt .... Leonardo Vinci, um es zu machen, hat nur sich in Bewegung gesetzt,* und kennzeichnet damit deutlich das Werden, den noch unfertigen Zustand des Modells. Letzteres stand, wie schon bemerkt, in einem Raume der Corte vecchia, bei San Gottardo, im Mittelpunkte der Stadt, seine Höhe betrug wenigstens 7,20 m, es bestand aus verhältnismäfsig weicher und widerstandsunfähiger Thonerde, und ich frage, ob wohl ein nur halbwegs mit der Lokalität des alten Mailand Vertrauter im Ernste annehmen kann — selbst vorausgesetzt, die Arbeit sei genügend vorgeschritten gewesen, um ausgestellt werden zu können, und Leonardo hätte in aller Eile für diese Tage den Reiter modelliert —, dass der Künstler oder der Herzog das schwere Wagnis unternommen hätten, ein solches Kunstwerk aus seiner Heimstätte durch das Gewühl von engen Gassen, welche sich damals zwischen den Dom und das Kastell legten, hindurchzubugsieren, um es auf eine beträchtliche Höhe unter einen Triumphbogen zu heben, oder ob nicht die dringende Gefahr, es würde auf der umständlichen Reise in Stücke gehen, jeden anderen Wunsch erstickt hätte. Das Denkmal sollte in der Corte selbst gegossen und nach der Absicht Lodovico's, *dem Vater eine würdige Grabstätte zu machen,* unter einem Bogen des gegenüberliegenden Domes aufgestellt werden — ganz im Gegensatze zu dem Plane des älteren Bruders Galeazzo Maria's, welcher Francesco *in irgend einem Teile des Kastelles* ein Standbild errichten wollte. — Die vielbesprochene Frage nach dem bei dem Krönungsfeste Bianca Maria's ausgestellt gewesenen, unter einem Triumphbogen sichtbaren Abbilde ihres herzoglichen Grofsvaters lässt sich, wie mir scheint, leicht durch den Hinweis auf ein Schreiben B. Mazzolo's beantworten, in welchem dieser am 24. Januar 1491 dem Kardinal Ascanio von der wenige Tage zuvor stattgefundenen Vermählung Lodovico's berichtet und besonders die künstlerische Herrichtung des Hauptfestsaales, der riesigen, in der Rocchetta des Kastells belegenen Sala della palla, rühmt. Der Moro hatte sich erst anfangs des vorhergehenden Dezembers zu einer malerischen Ausschmückung des hohen, flach gedeckten Raumes, für welchen Leonardo zu Beginn des Jahres 1489 gelegentlich der Hochzeit Gian Galeazzo's mit Isabella von Aragonien den sinnreichen Mechanismus mit der Darstellung des Paradieses und sieben kreisender Planeten gefertigt hatte, entschlossen, und da der grofse Meister selbst wohl damals mit der Ausmalung des Deckengewölbes in dem Kabinett unter der Nebenstiege der Corte ducale des Kastells die Hände voll zu thun hatte[1]) und Bramante mit dem

[1]) In diesem Kabinett, welches früher den Kastellforschern völlig entgangen war — wohl weil der Eingang unscheinbar und seine Fenster gröfstenteils zugemauert waren —, auf welches ich aber in meinen Nachforschungen, die verschiedenen Wohnungen des Moro

grofsen Fresko in der Sala del Tesoro beschäftigt war, so sandte der Herzog an die Referendare von Como, Pavia Cremona, Tortona, Novara, Lodi und Monza den strengen Befehl (R. Archivio di Stato — Milano. Missive, Reg° 181, Foglio 244), alle irgendwie tauglichen Maler, unter ihnen auch *magr̃o augustino de magr̃o leonardo*[1] — bei Vermeidung einer hohen Geldstrafe und überdies seiner Ungnade, schleunigst nach Mailand kommen zu lassen, damit sie sich Ambrosio Ferraro, dem *Comissario geñale supra li lavorerij* vorstellten und nähere Weisungen betreffs der für die Sala della palla zu fertigenden *historie* empfingen. Von einer Bemalung der Wände selbst konnte bei der nötigen Eile nicht mehr die Rede sein; der eine Schmuck bestand, wie Galeazzo dem Onkel vermeldet, *in der Decke, geziert mit goldenen Sternen in blauem Felde, in Ähnlichkeit mit dem Himmel, der andre in der Bedeckung der Wände mit Malerei, die auf Leinwand angebracht war, auf welche wir für dieses Fest all die denkwürdigen Siege und Thaten unseres Erlauchtesten Herrn Vorfahren haben setzen lassen, mit seinem Bildnis auf einem Kopfende, gegen die Thür, zu*

während seiner verschiedenen Machtepochen festzustellen, seit langem mein Augenmerk gerichtet hatte, entdeckte ich im Herbste 1893 an dem abgeflachten Kreuzgewölbe, unter einer jahrhundertalten Cementdecke, acht fliegende, blumenhaltende Amorini, von denen ich sieben als von der Hand Leonardo's um 1490 gemalt festzustellen vermag. Nachdem ich mit unsäglicher Mühe die harte Kruste mit scharf geschliffenen schmalen Meifseln fortgeschnitten und die darunter befindliche, aus vermodertem Schmutz und Rauch bestehende Schicht in monatelanger aufopfernder Thätigkeit entfernt — eine Arbeit, die, zumal in Anbetracht der bei der Malerei angewandten Technik, nur unter genauer Kenntnis anderer Werke Leonardo's und besonders der Gewandstudien desselben möglich war, sollten die aufgeweichten Wachsfarben nicht geopfert werden —, kehrte ich Ende Dezember 1893 nach Deutschland zurück, um die Publikation meines kostbaren Fundes, für welche das Vorrecht mir gesichert schien, vorzubereiten, und bereits war ich dem Ziele nahe, als in zwei bei U. Hoepli in Mailand erschienenen Büchern zu meiner grausamen Überraschung die Amorini abgebildet waren! In einem dieser Bücher war mein Name überhaupt nicht genannt, in dem anderen war als selbstverständlich hingestellt, dass in jenem Kabinett die *Saletta negra* zu erblicken und mithin in ihm Malereien Leonardo's zu finden gewesen wären. Und doch war in keinem vor 1894 erschienenen Buche dieses Lokales, das überhaupt gar nicht die *Saletta negra* ist, mit einem Worte Erwähnung gethan, dasselbe war auf keinem veröffentlichten Plane verzeichnet gewesen, es war einfach bis zu meinem Funde den Kastellforschern völlig unbekannt geblieben. Und dieses Verhältnis ist von dem Sindaco Nobile Pippo Vigoni und von dessen Rechtsnachfolger Conte Adeodato Bonasi, Senatore del Regno, denen ich für ihre hochherzige Unterstützung und Schützung meiner Arbeiten im Kastell von Mailand den tiefsten Dank schulde, vollauf anerkannt worden. — Ich thue jener Störung meiner Publikationspläne nur Erwähnung, weil von befreundeter Seite auf dieselbe bereits öffentlich aufmerksam gemacht worden war und ich verpflichtet bin, die Versäumnis zu erklären.

[1]) Und nicht *Augustino et Magistro Lionardo*, wie Gustavo Uzielli mit zwei Versehen auf S. 135 a. a. O. schreibt — eine Lesart, die ja den Anteil Leonardo's an der Leinwandmalerei der Sala della balla bezeugen und nicht nur des Meisters damalige Thätigkeit, sondern auch seine Malweise überhaupt in ein ganz falsches Licht setzen würde. Dieser Agostino, der aus Vaprio stammte und lange in Pavia thätig war, diente unserm Leonardo zeitweise als Gehilfe und ist von dem Meister selbst auf Foglio 15 verso des Pariser Manuskriptes C, in der launigen Schilderung der schlimmen Streiche des zehnjährigen Schülers und Schlingels Jacomo, erwähnt: *Item, als mir von Maestro Agostino da Pavia in besagtem Hause ein türkisches Fell geschenkt war, ein Paar Stiefeln daraus zu machen, stahl mir selbiger Jacomo dasselbe innerhalb eines Monats und verkaufte es einem Schuhzurichter für 20 Soldi; von welchem Gelde er, wie er mir selbst gestand, Aniskonfekt kaufte.*

Pferde unter einem Triumphbogen. — Diese bei der Hochzeit Lodovico's auf einer Schmalseite der Sala della palla aufgespannt gewesene Leinwand wird es also gewesen sein, welche am Krönungstage Bianca Maria's an der Hauptfront des Kastells, wahrscheinlich an dem in der Mitte gelegenen, den Haupteingang überragenden Turme Filarete's, prangte. Dass eine wiederholte Verwendung derartiger gemalter Standbilder in den lombardischen Residenzen nicht ungewöhnlich war, beweist uns ein anderer Brief des Mailänder Staatsarchives (Missive, Reg° 92 Anm. 1466—70, Foglio 9), den Alessandro Sforza am 27. Oktober 1469 aus Mailand an den Kastellan von Pavia richtet. *Wir wollen,* schreibt er, *dass Ihr uns sofort eine gewisse grofse Leinwand sendet, welche in der Bibliothek ist, darauf gemalt ist unser verblichener Erlauchtester Vater und Herr zu Pferde, wobei Ihr Acht haben müsst, sie durch einen Vertrauten zu senden, eingewickelt in eine andre Leinwand, damit sie nicht beschädigt werde.* Wir sehen, derartige Vorhänge waren Inventarstücke des Hauses Sforza; sie standen, fein säuberlich zusammengerollt, in den Archiven aufbewahrt, bis sie bei einer neuen Familienfeier von einem Eilreiter unter den Arm genommen und auf dem Festplatze aufgehängt wurden. Die Söhne, welche auf den sauer erworbenen Lorbeeren des grofsen Emporkömmlings ausruhten, liebten es, vor dessen Abbilde zu thronen oder unter demselben hindurchzureiten, und konnten sie auf die Unterthanen auch nicht durch politische Thaten Eindruck machen, so wollten sie doch möglichst oft vor Augen rücken, dass sie abstammten *von den Gebeinen des Herzogs Francesco.*

Muss daher die Annahme, das von den Gascognern verstümmelte Modell Leonardo's sei am 1. Dezember 1493 öffentlich ausgestellt gewesen, zurückgewiesen werden, so kommt auch der scheinbar berechtigtste Beweisgrund gegen die Glaubwürdigkeit der Aussage Sabba Castiglione's zur Ausschaltung, denn in jenem Falle hätte Leonardo seine völlige Übersiedelung nach der lombardischen Hauptstadt bereits im Herbst 1477 bewerkstelligt haben müssen, während wir seine Anwesenheit in Florenz vom 10. Januar 1478 bis zum Spätherbst 1481 ohne nennenswerte Unterbrechung nachweisen können. So bliebe der Februar 1482 als spätester Termin für die Ankunft des Künstlers in Mailand gesichert, sobald aufser der Angabe Sabba Castiglione's auch diejenige Luca Paciolo's aufser Zweifel gestellt wäre. Die gewichtigste Aufklärung über den Wert derselben könnten wir wiederum von Leonardo selbst erhalten, gelänge es uns nur, ein Blatt von seiner Hand genauer zu datieren, auf welchem er des *cauallo* in einer Weise Erwähnung thut, als hinge es einzig vom Willen und Winke des Herzogs ab, blofs von dessen Auftragerteilung zum Gusse, um das lange gehegte Verlangen nach dem Bronzekolosse erfüllt zu sehen. Jenes Blatt, auf Foglio 335 verso des Codex Atlanticus eingeklebt, enthält das Concept zu einem Briefe an Lodovico, leider der Zeilenschlüsse beraubt, so dass mancher Gedanke durch Vermutung zu ergänzen bleibt. Die abgerissenen Sätze lauten: *Und wenn mir weiter irgend ein Auftrag gegeben wird zu irgend einer .., .. der Belohnung meines Dienstes, weil ich nicht in der Lage bin zu .., .. was Anweisungen sind, weil sie Einkünfte haben von .. und .., .. die sie wohl in Ordnung bringen können, mehr denn ich .., .. nicht meine Kunst, welche ich wechseln will und .., .. irgend welches Kleidungsstück gegeben ...... Signore! Da ich mir bewusst bin, der Sinn Eurer Excellenz ist beschäftigt .., .. Eure Herrlichkeit an meine kleinen [Angelegenheiten] zu erinnern; und ich hätte sie in Verschwiegenheit gehüllt .., .. dass mein Schweigen Ursache wäre, Eure Herrlichkeit ungnädig zu machen .., .. mein Leben Eueren Diensten, hält mich fortwährend bereit, zu gehorchen .., .* und Geld oder .. *Vom Pferd werde ich Nichts*

sagen, weil ich die Zeiten kenne .., .. Euerer Herrlichkeit, wie ich im Guthaben des Gehalts von 2 Jahren blieb von .., .. mit zwei Meistern, welche fortwährend in meinem Gehalt und Ausgabe standen .., .. dass ich mich am Ende mit besagtem Werke vorgerückt fand ungefähr bis zu 15 Lire. Nun .., .. Werke von Ruf, auf



Leonardo. Reiterdenkmal. Windsor.

Grund deren ich denen, die kommen werden, zeigen könnte, dass ich .... gewesen bin .., .. Allesmacher; aber ich weifs nicht, wo ich meine Werke weiterhin *verausgaben könnte ...... Dass ich darauf geachtet habe, das Leben zu verdienen ...... Weil [Euere Herrlichkeit] nicht unterrichtet war,* in welcher Lage ich mich befinde, wie ich auch mich *.., .. erinnert Sich an den Auftrag des Malens der Camerini .., .. Euerer Herrlichkeit darbrachte, allein von Derselben verlangend ......*

Tiefen Einblick gewähren uns diese Zeilen, deren Züge auch eine gesteigerte Erregung des Schreibers widerspiegeln, in die Schattenseiten, welche Aufenthalt und Thätigkeit am Hofe des Moro aufwiesen; wir erfahren von Erbärmlichkeiten des gemeinen Lebens, welche den grofsen Künstler von einer Arbeit für den Herzog fortreifsen, von jahrelanger Vernachlässigung seiner Entlohnung und daraus entstandenem ernstlichem Zerwürfnis zwischen ihm und dem Herzoge. Wie weit musste sich die Kluft zwischen beiden bereits geöffnet haben, wenn zu erwarten stand, dass, um an seine Stelle zu treten, Andere kommen würden; bis zu welchem Grade musste die Verkennung seiner Verdienste gestiegen sein, wenn er nötig haben würde, jenen seine Werke, *Werke von Ruf*, zu zeigen, um zu beweisen, dass er seine Pflicht gethan! Und welch eine Zwangslage musste den über alle Mitbewerber sich weit erhaben wissenden Künstler bestimmen, nach derartigen Kränkungen mit den Launen des Herzogs wieder Versöhnung zu suchen!

Bei der Erwägung, wann Leonardo wohl diesen Brief aufgesetzt haben mag, erinnern wir uns einer kurzen Aufzeichnung, die derselbe neben eine ausgeführtere Zeichnung der südlich vom Kastell und Hafen von Trezzo beginnenden Addakanalisierung gesetzt hat (Codex Atlanticus, Foglio 328 recto) und in welcher er dem Ausdruck seiner tiefen Verbitterung über die erlittene Unbill keine durch Höflichkeitsrücksichten gebotene Schranken zu ziehen brauchte. Hier lesen wir: *Arbeit aus Baumstümpfen für den Stall Galeazzo's. — Auf dem Wege der Brera. Benefiz des Stanga. Benefiz der Porta Nova. — Benefiz von Monza. Irrtum des Maluntergrundes. — Zuerst die Benefizien und dann die Arbeiten und dann die Undankbarkeiten und dann die unwürdigen Klagereien und dann ....* Wir müssen wohl annehmen, dass Lodovico ihm an Stelle der Bezahlung die Benefizien, d. h. Verzehrungssteuereinnahmen von Monza und den Stadtthoren Mailands angewiesen hatte, die zum Teil dem (auch auf Foglio 4 recto des Pariser Manuscrit B in dem Vermerk: *Am 28. April hatte ich von Marchesino 103 Lire und 12 Soldi* erwähnten) herzoglichen Sekretär Marchesino Stanga gehört hatten — der ganz in idealen Bestrebungen aufgehenden Zeit des rastlosen Künstlers und Gelehrten zumutend, das Treiben der den Ortsaufschlag pfennigweise eintreibenden Beamten zu überwachen! Eine annähernde Datierung dieser eigenartigen Notiz gewähren uns die Anfangsworte, welche sich nur auf Galeazzo Sanseverino beziehen können: dieser hatte sich die Gunst Lodovico's, der den Vater Roberto am 23. Juli 1485 in aller Form zum Rebellen erklärt und der Güter verlustig erklärt hatte, durch seine Anhänglichkeit und sein gefälliges Wesen, vor allem aber durch seine Reiterkünste und seine Tüchtigkeit im Turnieren derart zu erwerben gewusst, dass der Herzog nicht nur das ihm schon vor dem Sturze des Vaters gegebene Versprechen, ihn zum gröfsten Manne des Staates zu machen, einlöste, sondern ihm auch seine natürliche Tochter Bianca Maria am Ende des Jahres 1489 zur Gemahlin gab. Und für ihn ist dann Leonardo mehrere Male in hervorragender Weise thätig gewesen. Dass die Beziehungen des Meisters zu Galeazzo bis in den Januar 1491 zurückreichen, beweist ein Abschnitt der oben erwähnten Schilderung der Missethaten des zehnjährigen *Diebes, Lügners, Trotzkopfs, Leckermauls* Jacomo (Manuscrit C, Foglio 15 verso): *Item, am 26. des folgenden Januar, als ich im Hause des Messer Galeazzo da Sanseverino war, um das Fest seines* [später von Bellincioni besungenen] *Turnieres zu ordnen, und sich gewisse Reitknechte auskleideten, um sich einige Kleider von wilden Männern, welche bei dem Feste vorkamen, anzuprobieren, machte sich Jacomo an die Tasche eines von ihnen, welche nebst andern Gewändern auf dem Bette lag, und nahm die Geldstücke fort, welche er darinnen fand.* Und für die kostbaren Rassepferde Ga-

leazzo Sanseverino's (die, wie wir alsbald sehen werden, dem Meister vor allem zum Studium der Anatomie und der Gröfsenverhältnisse des edlen Tieres dienten), entwarf er dann wohl die als dreischiffige gewölbte Halle gebildete *pulita ſtalla* auf Foglio 39 recto und 38 verso des Pariser Manuskripts B, welche auf Foglio 21 verso des Codex Trivulzianus ihre Ergänzung erhält — desselben Bandes, der auf Foglio 28 recto anscheinend die (leider von Schülerhand nachgezogene) Skizze zu einem der soeben genannten *ominj ſaluatichi* bewahrt. Das Portrait Galeazzo Sanseverino's von der Hand Leonardo's haben wir dann in dem dreiviertel nach rechts gewandten bartlosen Kopf mit der Zazzara, dem roten Barett und dem dunkeln, durch orangegelbe Umschläge gehobenen Wams der Ambrosianagalerie zu erblicken, während es kaum einem



Leonardo. Reiterdenkmal. Windsor.

Zweifel unterliegen kann, dass das zweite diese Wand zierende Leonardobildnis, das weibliche Profil, mit dem von Lodovico im Jahre 1491 bestellten *ritratto di Madama Bianca*, seiner natürlichen Tochter und eben der Gemahlin Galeazzo Sanseverino's, identisch ist — zwei Meisterwerke, welche allein der Schöpfung des genialen Kardinals Federigo Borromeo den Ruhm sichern würden, zu den vornehmsten Sammlungen Europas zu zählen.

Aufser der Erwähnung Galeazzo Sanseverino's, welche — ganz abgesehen von dem uns an andrer Stelle beschäftigenden Charakter der daneben stehenden Addakanalskizze — dieses Blatt doch wenigstens hinter den Beginn der neunziger Jahre stellt, als Leonardo noch in voller Gunst und Schaffensfreude für den Eidam des Herzogs thätig war, scheint uns noch der vierte Absatz einen Anhalt zur Datierung zu bieten, der Ausruf: *errore dell' intonaco* — denn so darf ich wohl, ohne Bedenken

zu erregen, das *erore dellitacho* ergänzen [1]). Wir müssen folgern, dass bei der Herstellung des Untergrundes für eine Wandmalerei — des *bixo*, wie der damalige technische Ausdruck lautete — ein Versehen gemacht war und dass dieses vielleicht den Anlass zum Ausbruch der infolge unwürdiger Behandlung und mangelnder Gehaltszahlung entstandenen und lange verhaltenen Missstimmung bot. — Welche Wandmalerei konnte dies sein? Das Gabinetto degli Amorini [2]) war bei der Hochzeit Lodovico's, wie oben bemerkt, bereits fertiggestellt; dasselbe erscheint für unsere Frage schon deshalb ausgeschlossen, weil Leonardo nach jener Arbeit den Auftrag erhielt, im Refektorium von S. Maria delle Grazie das letzte Abendmahl zu malen — dieses, wie die bisher wenig beachtete Inschrift der Lünetten besagt, als Beatrice d'Este noch Herzogin von Bari war, also vor dem 22. Oktober 1494. Auch der Wandbewurf für das Cenacolo kann nicht die Ursache des Zwiespaltes gewesen sein, denn an diese Bestellung schlossen sich alsbald zwei andre von gröfster Bedeutung: die Gestalt des Merkur für die Nische des grofsen Architekturfreskos Bramante's in der Sala del Tesoro und die gewaltige Dekoration des Gewölbes der Sala delle asse.

Somit wären wir aber in das Bereich der herzoglichen Wohnräume gelangt, in das Kastell von Porta Giovia, und zurückgeführt zu der vorletzten Zeile des verstümmelten Briefconceptes: *[Euere Herrlichkeit] erinnert Sich an den Auftrag des Malens der Camerini.* Diese Ausdrucksweise lässt uns im Ungewissen: war die Ausmalung dieser Camerini schon begonnen, als das Zerwürfnis eintrat, oder zerstörte letzteres die Aussicht, das früher einmal oberflächlich gegebene Versprechen zur That reifen zu lassen? Und indem wir weiter Umschau halten unter den Niederschriften Leonardo's, stofsen wir auf einen anderen Entwurf für einen Brief an denselben Lodovico, ja in gewiss nicht zufälliger Anwendung von ganz ähnlichen Redewendungen. Hier schreibt der Meister: *Das Nein, thut mir so leid, ... zu sein. — Recht sehr thut es mir leid, in Notlage zu sein, aber mehr schmerzt es mich, dass dieselbe Ursache sei, mein Verlangen zu unterbrechen, welches immer bereit ist, zu gehorchen, ... und es thut mir recht sehr leid, dass Du mich in Notlage ... getroffen habest und dass der Umstand, dass ich meinen Lebensunterhalt zu verdienen habe, mich [genötigt] habe, ... zu unterbrechen .. Recht sehr thut es mir leid, dass der Umstand, dass ich den Lebensunterhalt zu verdienen habe, mich zu unterbrechen gehabt habe, das Werk zu verfolgen, welches bereits Euere Herrlichkeit mir auftrug. Aber ich hoffe, in kurzem so viel verdient zu haben, dass ich mit ausgeruhtem Gemüt Euere Excellenz werde zufrieden stellen können, welcher ich mich empfehle. Und wenn Euere Herrlichkeit bei sich glauben sollte, dass ich Geld hätte, so würde diese Meinung Sie täuschen, denn ich habe 6 Münder 36 Monate erhalten und habe 50 Dukaten gehabt: Vielleicht, dass Euere Excellenz nichts andres Messer Gualtieri auftrug, weil Sie glaubte, dass ich Geld hätte.*

Wenn der Meister *unterbrochen wurde, das Werk zu verfolgen, welches Seine Herrlichkeit ihm aufgetragen hatte*, so musste er die Arbeit bereits begonnen haben, als der Zwist ausbrach, wenn auch aus der Nebeneinanderstellung der diesbezüglichen Briefstellen zu schliefsen ist, dass dieselbe noch nicht weit vorgerückt war. Und diese

[1]) Die beim ersten Anblick möglich scheinende Lesart *dell' intacco = des Einkerbens* muss schon wegen der Schreibweise und Wortabteilung als ausgeschlossen gelten.

[2]) Vergl. des Verfassers binnen kurzem erscheinendes Buch *Die Wandmalereien des Leonardo da Vinci und des Bramante d' Urbino in den Residenzen der Herzöge von Mailand. Band II.*

Arbeit betraf das *Malen der Camerini*, welche wir, die gleichzeitige Erwähnung des Schatzmeisters Gualtieri da Bescapè und des Cauallo in Betracht ziehend, im Kastell von Mailand zu suchen haben. Es können nur die beiden kleinen gewölbten Räume oder Gemächer gemeint sein, welche der Herzog auf zwei den nordöstlichen Kastellgraben überspannenden Bogen, in rechtem Winkel gegen die das Erdgeschoss des nördlichen quadratischen Eckturmes einnehmenden *Sala delle asse* hatte errichten und durch eine die gewaltige Mauerdicke durchbrechende Thür mit diesem Prachtraume (den Leonardo's Hand, wie erwähnt, schon zu schmücken begonnen) und so mit der Corte Ducale und dem ganzen Kastell hatte verbinden lassen. Das gröfsere dieser zu stiller Zurückgezogenheit bestimmten Gemächer, die längliche *Saletta negra*, öffnet sich in zwei Fenstern, das getrennt dahinter liegende, fast quadratische Kabinett in einem Fenster nach der Nordecke hin auf den damals mit Gartenanlagen verschönten Graben; nach Süden hatten sie je einen Ausgang auf den sich eng an die genannten Bogen anschliefsenden, schon früher als Ersatz einer von Porta Comasina her den Zutritt vermittelnden Zugbrücke errichteten Übergang, welcher mit einem überaus zierlichen, gewölbten und von acht Säulchen getragenen Portikus nach den Plänen Bramante's überbaut wurde. Dass diese *Camerini* im Frühjahr noch nicht ganz vollendet waren, ersehen wir aus einem am 2. Mai 1495 von Lodovico an Ambrogio Ferrari gerichteten Schreiben: *Weil wir uns die Woche, welche kommt, in Mailand befinden werden, wirst Du nicht verfehlen, so zu verfahren, dass wir unsere Camerini fertig gestellt finden und dass der Ausgang, durch den man aus der Camera della Torre* [der *Sala delle asse*] *in besagte Camerini gehen wird, gemacht und fertig gestellt sei in der Weise, wie er zu sein hat.* Es handelt sich also damals nur erst um die Schaffung der Räumlichkeiten als solcher, sowie um die verbindende Durchbrechung der äufseren Hauptmauer des Kastells, des *muro castellano*; von einer Ausmalung also konnte im Mai 1495 noch nicht die Rede sein. Erst am 14. November desselben Jahres meldet Ambrogio Ferrari dem Herzog: *Die Wölbungen der Camerini hinter der Camera della Torre ist man im Begriff zu malen, und bereits hat man ihnen das bixo* [den mit Bleiweifs gemischten Maluntergrund] *gegeben.* Der Kommissär, welcher hier offenbar — die Aufschrift dieses gleich den übrigen die Wandmalereien im Kastell betreffenden, hier erwähnten Dokumenten im Mailänder Staatsarchiv aufbewahrten Dokumentes lautet: *in Erledigung des Briefes Euerer Excellenz* — eine ungeduldige Mahnung des nunmehr zum Herzog von Mailand gekrönten und eine prächtige Ausschmückung des Kastells mehr als je betreibenden Moro beschwichtigen will, hätte eigentlich sagen müssen: mit dem Bemalen der Camerini hat noch nicht begonnen werden können, man hat erst soeben den Maluntergrund geschaffen; und nur auf eine saubere Mörtelbekleidung der aus Ziegelsteinen aufgeführten Wände kann sich die Zuschrift des Kastellans Bernardino da Corte vom 12. November beziehen: *Bei den Camerini oben an dem Garten werde ich es nicht an Beschleunigung fehlen lassen, um zu machen, dass sie für Weihnachten geliefert werden.*



Leonardo. Reiterdenkmal. Windsor.

Erst beim Beginn des Jahres 1496 wird dann mit dem Bemalen begonnen worden sein, und da war zunächst das Gliedern der Wandebenen und das Abteilen des

Spiegelgewölbes in symmetrisch angeordnete Felder, die zu den einschneidenden Stichkappen in Verhältnis zu treten hatten, sowie das von Schülerhand durchführbare Umrahmen der eigentlichen, dem Meister vorbehaltenen Malflächen zu erledigen. Somit trat Leonardo erst im Frühjahr 1496, seine Thätigkeit als Wasserbaumeister, seine wissenschaftlichen Studien sowie die Fortführung der Darstellung des letzten Abendmahles teilweise unterbrechend, an diese neue Aufgabe heran, und bereits am 8. Juni richtete der erste Sekretär des Herzogs, Bartolommeo Calco, an den damals in Venedig weilenden Guido Antonio Arcimboldo, Erzbischof von Mailand und herzoglichen Rat, ein die jähe Unterbrechung der Arbeit meldendes Schreiben: *Monsignore! Der Maler, welche unsere Camerini malte, hat heute einen gewissen Skandal gemacht, wegen dessen er sich entfernt hat, und da wir nun, um das Werk fertig zu stellen und um dasjenige, wofür wir uns der Arbeit des sich entfernt Habenden bedienten, zu erledigen, an einen andern Maler zu denken haben und vernehmen, dass Meister Pietro Perugino sich dort befindet, so hat es uns geschienen, Euch aufzutragen, mit ihm zu reden und von ihm zu erfahren, ob er kommen will, zu dienen, und ihm zugleich zu sagen, dass, falls er kommt, wir ihm derartige Stellung machen werden, dass er sich wohl zufrieden stellen kann. . . . .* Wer der Meister war, der die Camerini zu malen angefangen und mit dem sich ein nach der Meinung des Herzogs selbst unheilbarer Bruch vollzogen hatte, ist in diesem Briefe nicht gesagt; dass es sich aber um keine geringe Kraft handelte, welcher das künstlerische Gepräge dieser nur zur Aufnahme erlauchter Verwandter oder auserlesener Gäste neben dem Prunksaal errichteten Gemächer anvertraut wurde und für deren Ersatz der zur Verfügung stehende Bramante nicht genügte, vielmehr ein Pietro Perugino, damals zu den gröfsten Künstlern Italiens gerechnet, ausersehen wurde, liegt auf der Hand. Und gerade aus dem Verschweigen des Namens müssen wir schliefsen, dass der betreffende Künstler dem Erzbischof durch frühere Werke wohl bekannt war, so dass der Herzog fürchten musste, durch sein Verhalten einem solchen Manne gegenüber gerechten Tadel zu erregen. Die Antwort Arcimboldo's traf am 14. Juni ein und berichtete, dass Perugino bereits vor sechs Monaten wieder Venedig verlassen hätte und dass die Herren der Stadt nicht wüssten, wohin er sich gewendet. Lodovico verblieb in Unkenntnis darüber, dass Perugino indessen in Florenz weilte, um das Fresko in S. Maddalena de' Pazzi zu vollenden und u. a. an einem Altarwerke für die Certosa von Pavia zu arbeiten, über dessen Fortgang ein Fra Jacopo d'Antonio am 4. Oktober 1496 den Certosini aus Florenz Bericht erstattete. Und in seiner Ratlosigkeit, wie einen guten Meister zur Fortführung der Wandmalereien des Kastells finden, scheint der Herzog damals aus Florenz, sei es von einem Redner, sei es von einem anderen Freunde, Bericht über die damals dort lebenden, für seine Zwecke in Betracht kommenden Maler erbeten zu haben. Ein Blatt, welches ich im K. Staatsarchiv von Mailand fand, enthält eine Liste wohlbekannter toscanischer Künstler, bemerkenswert durch die den Namen beigefügten kurzen Charakteristiken. Da lesen wir: *Sandro de Botticello, ganz ausgezeichneter Meister in Tafel und Mauer* [in Tafel- und Wandmalerei]: *seine Sachen haben männlichen Ausdruck und sind mit bester Überlegung und vollkommener Pro-*


Leonardo. Körperstudie. Windsor.

portion. — Philippino di Frati Philippo, bester Schüler des Obengenannten und Sohn des trefflichsten Künstlers seiner Zeiten: seine Sachen haben mehr süfsen Ausdruck; ich glaube nicht, dass sie so viel Kunst haben. — El Perusino, trefflicher Meister, und am meisten in Wandmalerei: seine Sachen haben engelhaften und sehr süfsen Ausdruck. — Dominico de Grilandaio, guter Meister auf der Tafel und mehr auf der Mauer: seine Sachen haben guten Ausdruck, und er ist ein hurtiger Mann und einer, der recht viel Arbeit zu stande bringt. — Alle diese besagten Meister haben Beweise von sich in der Kapelle des Papstes Sixtus geliefert, ausgenommen Philippino; aber alle dann im Ospedaletto des Magnifico Laurentio, und die Palme ist beinahe strittig.

Unter den so geschilderten Meistern scheint dem Herzog der schon früher — am selben Tage, wo der Zwist und die Unterbrechung der Arbeit in den Camerini eingetreten war — gewählte Perugino wiederum am meisten zugesagt zu haben, und er setzte alles daran, diesen in seine Dienste zu bekommen. Seine neuen Bemühungen trafen den Künstler aber nicht mehr in Florenz an, derselbe war unterdessen für längere Zeit nach Perugia übergesiedelt, und so entschloss sich Lodovico am 28. März 1497, seinetwegen an die Beherrscher dieser Stadt, Guido und Rodulfo Baglioni, zu schreiben: *Um einigen Dingen Genüge zu leisten, welche wir geplant haben, wünschen wir, die Person des Meisters Petro Perusino hier zu haben; denn da er ein ausgezeichneter Meister ist und wir uns seiner Arbeit bedienen möchten, um unserm Wunsche genug zu thun, so hat es uns denn gut geschienen, hiervon Eueren Magnificenzen zu schreiben und Sie zu bitten, besagten Meister Petro zu ermuntern und dahin zu bringen, dass er hierher komme, und ihm zu verstehen zu geben, dass er, wenn er kommt, von uns eine solche Behandlung empfangen wird, dass er immer befriedigt sein wird, gekommen zu sein.*



Leonardo. Reiterdenkmal. Windsor.

Dass Lodovico auch Ende Juni 1497 noch in Fehde mit Leonardo lag, beweist ein bekanntes Schriftstück des Mailänder Staatsarchivs (Missive, Frammenti, Foglio 161 verso), in welchem der Herzog dem Marchesino Stanghe ein *Memoriale der Dinge, die er zu machen hat*, anheimgiebt und in dessen fünftem Absatz es heifst: *Item, Leonardo Fiorentino anzueifern, dass er das Werk des Refektoriums der Gratie vollende, das er begonnen hat, um dann die andre* [von Montorfano mit einem Fresko der

Kreuzigung Jesu bedeckte] *Stirnseite selbigen Refektoriums abzuwarten; und es sollen mit ihm die von seiner Hand unterschriebenen Kapitel durchgeführt werden, welche ihn verpflichten, es in der Zeit zu vollenden, die mit ihm vereinbart werden wird* — gewiss Leonardo gegenüber eine so harte Mafsregel, dass sie nur aus einer bis zur Feindschaft gesteigerten Ungnade hervorgegangen sein konnte. Eine versöhnende Wirkung übte dieselbe jedenfalls vorläufig auf Leonardo nicht: Lodovico blieb nach wie vor ohne den ersehnten Maler für die Camerini. Von Seiten der Baglioni, welche in den heftigen Kämpfen mit den Anhängern der Oddi um die eigene Herrschaft wenig Verständnis für die Wünsche des Herzogs von Mailand bethätigen konnten, blieb dieser ohne Antwort, so dass er zu einem zweiten Briefe an die Brüder, vom 9. November 1497 datiert, vielleicht auch zu einem Schreiben an Perugino selbst seine Zuflucht nahm, in der Hoffnung, den Künstler durch das Angebot einer dauernden Stellung am Mailänder Hofe für seinen Plan zu gewinnen. *Wir wünschen*, schreibt der Herzog, *den Dienst des Malers Perugino, weil uns bezeichnet worden ist, dass seine Erfahrung im Malen derartig ist, dass wir wohl zufrieden gestellt werden würden in einigen Dingen, die wir vorhaben: und zur Erfüllung unseres Begehrens scheint es uns kein besseres Mittel zu geben als Euere Magnificenzen, welche, wie wir überzeugt sind, viel über selbigen Perusino vermögen. Und so schien es uns bei der Rückkehr des Boten, welcher unseren andern Brief dorthin bringt, gut, Sie zu bitten, dass Sie uns diesen Gefallen thäten, zu bewirken, dass wir selbigen Perugino haben, entweder, um dauernd in unseren Diensten zu stehen oder um uns für beschränkte Zeit zu dienen: denn wir würden ihn nehmen, wie er es wünscht*..., und er schliefst mit neuen Versicherungen guter Entlohnung und der Bitte um Antwort. Aber Perugino kam nicht: seine bekannte Habsucht, die damals schon den hauptsächlichsten Beweggrund für seine künstlerischen Arbeiten bildete, vermochte wohl doch nicht, die Scheu zu überwinden, mit Leonardo, dessen gewaltige Kraft er aus dem jahrelangen Zusammenleben in Verrocchio's Werkstatt kennen musste, in die Schranken zu treten. Vielleicht wurden auch die Verträge, welche ihn an die Ausmalung des Cambio von Perugia und die Herstellung zahlreicher Altarwerke für die Marken banden, so streng in Anwendung gebracht, dass er deswegen sich nicht von Neuem binden konnte.

Leicht können wir uns in die Stimmung Leonardo's während all' dieser Verhandlungen hineinversetzen: ganz abgesehen von der kränkenden Möglichkeit, seinem früheren Mitschüler Perugino, der in der einseitigen Ausdrucksweise von Gefühlsseligkeit stehen geblieben und aus derselben, solange sie eben Mode war, möglichst viel Kapital zu schlagen suchte, oder anderen, noch in der älteren Kunstübung befangenen Florentiner Meistern nachgesetzt und so, zumal in der Heimat, unendlich blofsgestellt zu werden, sah der Meister durch die Fortsetzung des Zwistes eine Menge von grofsartigen Plänen dauernd unmöglich gemacht, deren Durchführung lange Jahre als höchstes Ideal sein Herz erfüllt gehalten und denen zuliebe er sein persönliches Glück, Familie und Vaterland, geopfert hatte. All' diese Erwägungen mussten schliefslich in ihm die Oberhand gewinnen und ihn zu einem Schritte überreden, der den ohnehin solche künstlerische Kraft schwer entbehrenden Herzog den Groll vergessen und die seit Juni 1496 liegen gebliebene Arbeit neu betreiben liefs. Und dass dieser Versöhnungsversuch um die Jahreswende gemacht war und die beiden Männer wieder einander nahe gebracht hatte, beweist die von Luca Paciolo bezeugte Anwesenheit Leonardo's bei dem am 9. Februar 1498 stattgefundenen *laudabile e scientifico duello* im Kastell von Porta Giovia. Dass Lodovico aber auch einen

jeden Gedanken an eine Abweichung vom ursprünglichen Plane einer Ausmalung der *Camerini* hatte fallen lassen und dass wenige Wochen nach jenem wissenschaftlichen Wettstreite, noch im ersten Viertel des bedeutsamen Jahres, auch alle künstlerischen Bestrebungen wieder in das alte friedliche Fahrwasser geleitet waren, belegt ein von Gualtero an jenen gerichteter Brief, welchen ich im K. Staatsarchiv von Mailand fand und welcher das Datum des 22. März 1498 trägt. Gleich am Eingang desselben heifst es: *Da ich keine Sache habe, die der Benachrichtigung an Euere Excellenz bedürfte, so werde ich Derselben nicht verschweigen, dass Ihre Erlauchtesten Söhne alle sich sehr wohl befinden, so auch der hochwürdigste Kardinal, und dass an den Gronde* [Wölbungen] *gar keine Zeit verloren wird, derart, dass ich glaube, die Meister werden auf die gemachten Versprechungen achten.*



Leonardo. Reiterdenkmal. Windsor.

So hören wir denn zum ersten Male wieder seit Jahren von Wölbungen sprechen, an denen gemalt wird, und weitere Briefstellen Gualtero's, vom 20. und vom 21. April 1498, verraten uns, in welchem Raume sich diese Wölbungen befanden; sie bestätigen uns auch, dass es wiederum Leonardo war, welcher an der Spitze der Ausführung des herzoglichen Auftrages stand: *In der Saletta negra ist gemacht worden, wie Sie [Euere Excellenz] befahl: nicht allein auf der Mauer der Kranz gebildet, sondern es ist, sobald dieser, oder vielmehr ein Teil davon, hingesetzt war, alles mit anderen Mafsen abgeteilt, nach dem von Messer Ambrogio [Ferrari] mit Meister Leonardo getroffenen Übereinkommen — in der Weise, dass es gut steht, und man wird keine Zeit verlieren.* Und am Tage darauf schreibt Gualtero: *In der Saletta negra wird keine Zeit verloren. Montag wird man die »Camera dalle asse«, d. h. diejenige »dalla Torre« abrüsten. Meister Leonardo verspricht, sie bis zum September zu vollenden, und deshalb wird man auch froh sein können, weil die Brückengerüste, welche er machen wird, unten Alles frei lassen werden. — Morgen wird ihm die Aufschrift gesandt werden, welche in die Saletta mit der Form des Steines zu setzen ist: in zwei Arten, um diejenige zu machen, welche Euerer Excellenz mehr gefallen wird. Und ich glaube, es wird gut sein, wenn man die Aufschrift abkürzen kann, weil die Tafel nicht abweichen kann von jener, welche an dem Gewölbe des Puttino ist, welche gleichwohl grofs ist.* Ganz ähnliche Versicherungen kehren in einem wenig späteren, am 23. desselben Monats an den Moro abgesandten Brief Gualtero's wieder, welchen ich gleichfalls im Mailänder Staatsarchiv fand: *Ihre Erlauchtesten Söhne befinden sich wohl. Der Messer Schatzmeister befindet sich besser, aber sehr müde. Messer Bergonzo hat mit seinem Fieber etwas Licenz. Die grofse Camera dalle asse ist abgerüstet, und in dem Camerino wird keine Zeit verloren.* Diese letz-

teren, bisher unbeachtet gebliebenen Worte Gualtero's aber besitzen für unsere Frage grofse Bedeutung: am 20. April schrieb Gualtero: *in der Saletta negra ist gemacht worden, was Euere Excellenz befahl .... man wird keine Zeit verlieren;* am 21. April heifst es: *In der Saletta negra wird keine Zeit verloren; die Camera delle asse wird abgerüstet,* und am 23. April, also zwei Tage darauf, hören wir: *Die Camera delle asse ist abgerüstet, in dem Camerino wird keine Zeit verloren.* So kann es gewiss keinem Zweifel unterliegen, dass das letztgenannte *Camerino* identisch ist mit der *Saletta negra*, dass die *Saletta negra* also eines der (an die hier stets mit ihr im Zusammenhang genannte, im nördlichen Eckturm des Kastells belegene *Camera delle asse* sich anschliefsenden) beiden Gemächer ist, welche Lodovico auf dem den nordöstlichen Kastellgraben überspannenden Bogen hatte errichten lassen, welche er in der Woche nach dem 2. Mai 1495 fertig gestellt anzutreffen wünschte, von denen Ambrogio Ferrario am 14. November 1495 berichtet, dass an ihren Wölbungen der Malgrund hergestellt sei, und deren Ausmalung am 8. Juni 1496 durch einen gewissen Skandal, den der Maler machte, plötzlich unterbrochen wurde. Und wenn in mir, seitdem ich den letzten, vom 23. April datierten Brief Gualtero's gefunden, noch der geringste Zweifel an dieser Thatsache hätte bestehen können, so wäre auch dieser durch das Ergebnis der von mir an Ort und Stelle vorgenommenen Untersuchungen behoben worden: nachdem ich mich leider hatte überzeugen müssen, dass der ursprüngliche Malgrund heruntergeschlagen und durch neuen Kalkbewurf ersetzt worden war, kam ich — in der Überlegung, dass der Vernichtung eines solchen Schatzes fähige Hände sich nicht die Mühe genommen hätten, die Bruchstücke zu bergen — auf den Gedanken, den Fufsboden abheben zu lassen und die unter diesem befindliche, bis auf die Bogenwölbung reichende Schicht von Sand und Kalkmassen auf das Sorgfältigste zu durchsuchen. Und hierbei fand ich in dem kleineren Kabinett aufser einzelnen, Blattwerk aufweisenden Ornamentstreifen,[1]) wie sie vordem die Wandflächen gegliedert hatten, viele Bestandteile des einstigen Gewölbebewurfes mit den wohlerhaltenen Resten derselben ultramarinblauen Farbe, wie ich sie an der Deckenwölbung in dem Anfang der neunziger Jahre vollendet gewesenen Gabinetto degli Amorini zu Tage gefördert hatte, wogegen der Sand und Schutt unter dem Fufsboden des zweifenstrigen Raumes zahlreiche Stücke sowohl des alten Spiegelgewölbes als der Stichkappen barg, welche an der Malfläche durchweg noch eine schwarze Färbung tragen. Somit haben wir aber in dem gröfseren der beiden Gemächer, welches durch die den *muro moeniano* durchbrechende Thür mit der *Camera delle asse* verbunden ist, die *Saletta negra* zu erblicken.

Die Zusammenstellung der beiden Briefconcepte des Codex Atlanticus mit den von Ambrogio Ferrario und Gualtero da Bescapè an Lodovico gerichteten Briefen des Mailänder Staatsarchivs kann uns ferner keinen Augenblick in Zweifel lassen, dass der Künstler, welcher die Camerini zu malen begonnen und am 6. Juni nach Vollführung eines *certo scandalo* die Arbeit stehen liefs, Leonardo war. Für ihn suchte der Herzog in Perugino einen Ersatz, und seine an den Erzbischof Arcimboldo sowie an die Brüder Baglioni gerichteten Briefe, zugleich mit dem Bericht über die in Florenz vorhandenen Wandmaler, beweisen uns, dass er bis zum 9. November 1497 keinen passenden Künstler gefunden hatte, ja, dass er an diesem Tage selbst eine Wiederberufung der früheren Kraft so weit für ausgeschlossen hielt, dass er Perugino

[1]) Diese Ornamentstreifen fand ich bei meiner Rückkehr nach Mailand, Ende 1894, verschwunden, und sind dieselben trotz aller meiner Nachforschungen unauffindbar geblieben.

eine dauernde Stellung an seinem Hofe anbot. Und am 9. Februar 1498 nimmt Leonardo an dem wissenschaftlichen Duelle im Kastell teil, bei welchem eine zwanglose Aussprache in Gegenwart Lodovico's, ja mit diesem selbst, den Hauptzweck bildete und unvermeidlich war. Im April 1498 wird dann zwar von der malerischen Thätigkeit Leonardo's in der *Saletta negra* gesprochen — welche, wie oben bewiesen, das gröfsere der beiden *Camerini* ist —, und zwar in einer Weise, als ob die neue Arbeit[1]) bald vollendet wäre, also gewiss mehrere Monate zuvor ins Werk gesetzt war.

Kann da für uns der geringste Zweifel bestehen, dass Leonardo die Briefconcepte von Foglio 335 — und von Foglio 315 — des Codex Atlanticus zwischen dem 9. November 1497 und dem 9. Februar 1498, wahrscheinlich aber noch im Jahre 1497 aufgesetzt und die Briefe selbst bald darauf an den Herzog abgesandt hat, als die Gefahr am gröfsten war, *dass bald Andere kommen werden*, dass der Herzog *durch das Schweigen* Leonardo's immer *ungnädiger würde?* Und eben der verhältnismäfsig lange Zeitraum, der seit Beginn des Zwistes verstrichen war, erklärt die Worte: *Euere Excellenz erinnert Sich des mir gegebenen Auftrages, die Camerini zu malen.* Und der Herzog, welcher wegen seiner malerischen Pläne an die äufserste Grenze der Hilflosigkeit geraten war, wird freudig die erste von dem Künstler selbst zur Aussöhnung gebotene Gelegenheit ergriffen haben, die es ihm ermöglichte, ohne Demütigung für seinen Stolz alles in die gewünschten Bahnen zu leiten.

Hatte aber Leonardo das erste Concept, in welchem des *cauallo* als zum Gusse fertig Erwähnung gethan wird, im Winter 1497 aufgesetzt, so muss er die Arbeit für das Reiterdenkmal Francesco Sforza's im Winter 1481 begonnen haben, also auch damals bereits nach Mailand übergesiedelt gewesen sein — falls Sabba Castiglione gut unterrichtet war. Und wie zur Lösung der diese so wichtige Frage trotz aller aufgezählten Briefe und sonstiger Aufzeichnungen noch umhüllenden Bedenken erscheint uns da ein Schriftstück, welches ich im K. Staatsarchiv von Mailand *(Pittori, Cartella A)* fand und in welchem der besonders durch seine Geschichte und Nachbildungen des letzten Abendmahles bekannte Maler G. Bossi am 1. Juni 1813 bestätigt, aus dem Archiv von S. Fedele (das dann später dem K. Staatsarchiv einverleibt wurde) eine Anzahl von Dokumenten entliehen zu haben, welche in Mailand in der zweiten Hälfte des Quattrocento thätig gewesene Künstler betrafen. Da finden wir verzeichnet Blätter mit den Namen *Pietro Perugino 1496* (wohl eben die oben angeführten Briefe Lodovico's an Arcimboldo); *Andrea Mantegna 1480* (wohl eine von mir wiedergefundene Bitte Bartolommeo Calco's vom Juni 1480 an den Marchese von Mantua, einige zugleich übersandte gezeichnete Bildnisse dem *Andrea Mantegna pictoř celebre* zum Malen zu übergeben); *Maestro Leonardo, Incisore di camei, zwei vom Jahre 1494*; *Cristallino pittore 1483* (wohl die zum Teil schon von G. d'Adda veröffentlichten beiden Sendschreiben Lodovico's an Martino Nibio, Statthalter von Parma, vom 25. Mai und 5. Juni 1483, ihm *Cristalino pictore* mit allen Malutensilien nach Torre chiara zu senden); *Antonio da Firenze 1455* (Antonio Filarete oder vielleicht den

[1]) Höchstwahrscheinlich hatte Lodovico nunmehr diesen Raum dem Andenken seiner im Januar 1497 verstorbenen Gemahlin gewidmet und deshalb Schwarz als Grundfarbe bestimmt: so wurden die früheren Abmessungen der Wandfläche geändert *(ſe è remutata tuta de miſure)*, um Platz zu gewinnen für die eine entsprechende Inschrift tragende Tafel und für einen Kranz — wie denn auch der Herzog in den Mittelkranz des riesigen Gewölbes der *Camera delle asse* von Leonardo's Hand das grofse Wappen Beatrice's anbringen liefs — fast dasselbe, welches die Mittellünette oberhalb des letzten Abendmahles ziert.

damals 26jährigen Antonio del Pollajuolo betreffend?); *Bramante da Urbino 1492, 1493, 1494* (das erste: wohl der Bericht Bartolommeo Calco's über die Tauffeierlichkeiten von Lodovico's Erstgeborenem und über Bramante als Festkünstler vom 15. Mai 1492; — das zweite: die Aufforderungen des Moro an die Brüder Castiglione, den entlaufenen Bramante zu suchen, oder eine von Bramante unterzeichnete Erklärung, in Domodossola gewesen zu sein; — das dritte: wohl die Meldung des Kastellans von Pavia, Jacopo de Pusterla, dass Bramante in der berühmten Bibliothek war, um behufs einer ihm für das Kastell von Vigevano aufgetragenen Wandmalerei ein den Lauf der Planeten zeigendes Uhrwerk zu kopieren); *Giov. Ant. Omodeo 1495, 1499* (der damals besonders für die Domkuppel und die Fassade der Certosa von Pavia seine Thätigkeit entfaltete). Und am Schlusse dieser wertvollen Liste steht als entliehen ein Dokument vermerkt, betreffend: *Leonardo da Vinci e Francesco Arrigoni 1481!*

Während es mir nun gelang, fast sämtliche übrigen, berühmte Namen verzeichnende Dokumente der Liste Bossi's im Mailänder Staatsarchiv wiederzufinden, blieben alle meine Bemühungen, das Allerwichtigste unter die Augen zu bekommen, bisher ohne Erfolg. Und dass das Datum und die Namen des Schriftstückes richtig angegeben sind, dafür spricht die Übereinstimmung, welche zwischen dem Verzeichnis und den zurückgelieferten Originalen besteht. Welcher Art also war dieses Dokument, welches uns die so lange ersehnte Sicherheit für die Bestimmung einer so frühen Anwesenheit und vielleicht der Ankunft Leonardo's in Mailand hätte bringen können? Wer war der mit Leonardo da Vinci hier in so engem Zusammenhange genannte Francesco Arrigoni?

In seinem Werke: *Del Cenacolo di Leonardo da Vinci, libri quattro. Milano. 1810.* sagt Bossi selbst (S. 258): *Außer den über dieses Argument* [Epigramme für das Postament von Leonardo's Sforzareiterdenkmal] *werden in unserem Generalarchive verschiedene unveröffentlichte Epigramme eines Arrigoni aufbewahrt, aus Neapel an Lodovico gesandt und von einem extravaganten Briefe begleitet. Daraus wird geurteilt, dass der Ruf des Werkes Leonardo's durch ganz Italien verbreitet war.* Diese Worte hatte Bossi mehrere Jahre früher niedergeschrieben, als er das genannte Dokument aus dem Mailänder Archiv entlieh, und seiner allgemein gehaltenen Ausdrucksweise können wir entnehmen, dass er damals die Epigramme und den Brief Arrigoni's höchstens flüchtig gesehen hatte, vielleicht gar nur von Hörensagen kannte. Nun befindet sich im *Archivio Sforzesco* der Bibliothèque Nationale in Paris (*Originaux 10, 1467—1500. Ital. 1592*) ein Schriftstück mit einer Reihe von lateinischen Epigrammen, bestimmt, auf das Postament des von Lodovico Sforza seinem Vater Francesco errichteten Reiterdenkmales gesetzt zu werden, als deren Verfasser sich in einem überaus schwülstigen Briefe *Franciscus d' arigonibus* bezeichnet, und dieses Schreiben (Foglio 167) trägt das Datum des *XXV. Febr. 1481.* Ein innerer Zusammenhang zwischen diesem Dokument der Bibliothèque Nationale, dem von Bossi im Jahre 1810 als im Mailänder Archiv vorhanden erwähnten und dem von dem Maler als im Juni 1813 aus dem Archiv entliehen bescheinigten ist nicht von der Hand zu weisen, und es kann ferner kein Zweifel bestehen, dass die letzteren beiden miteinander identisch sind. Wir haben also erstens ein Schriftstück in Paris, datiert vom 25. Februar 1481 (einen Brief an Lodovico Sforza, Epigramme für Francesco Sforza's Reiterdenkmal und den Namen Francesco Arrigoni's enthaltend), und zweitens ein bis zum Juni 1813 sicher im Mailänder Archiv befindlich gewesenes Schriftstück, einen Brief an Lodovico Sforza, Epigramme für Francesco Sforza's Reiterdenkmal,

den Namen Francesco Arrigoni's und aufserdem den Namen Leonardo da Vinci's enthaltend. So bleibt uns nur der Schluss, dass das von Bossi entliehene Schriftstück eine alte Kopie des Francesco Arrigoni's Brief und Epigramme enthaltenden, vom 25. Februar 1481 datierten, heute von der Pariser Bibliothèque Nationale aufbewahrten Originales war und dass auf dieser Kopie der Name Leonardo da Vinci's mit den für das Postament des Sforzadenkmales bestimmten Epigrammen in irgend welche Beziehung gebracht wurde. Da nun aber das Pariser Original alsbald nach dem Sturze Lodovico Sforza's in die Hände Louis' XII kam und es als ganz unmöglich erscheinen muss, dass jemand dieses Dokument vor 1810 in Frankreich kopiert und dann, mit dem Namen Leonardo da Vinci's bereichert, im Mailänder Archiv niedergelegt habe, so muss auch die von Bossi entliehene Kopie schon aus der Zeit Lodovico's stammen, Leonardo muss also spätestens beim Eintreffen der Sendung Francesco Arrigoni's bereits am Mailänder Hofe eine Rolle gespielt haben. Die Epigramme (Foglio 168) Francesco Arrigoni's nun (u. a. *Ego ſum ille Franciſcus Sforcia vocatus † Qui militaris atque Ciuilis rei † Scientia, tanta breui parani opes, † Et nomen immortale. Filii mei † Pietas equeſtrem erexit hanc ſtatuam; aliud: Statum uides Franciſci Sfortie hanc* $\overset{i}{m}$ *Ludouicus erexit pius natus meus. † Summis habitus hic eſt honor ſemper viris . . .; . . aliud: Franciſco mihi Sforcie· ſecundo † Nulli Laudibus ocij Togati: † Aut belli Ludouicus hanc Equeſtrem † Erexit ſtatuam: . . .; . . aliud: Hanc erexiſti ſtatuã Ludouice Parenti: . . .; . . aliud: Hoc nati pietas: hoc me ars effinxit ĩ aere . . ., . . aliud: Exprimit hec ſtatua effigiem Ludouice paternam . . . .*) sind so geformt, als hätte die Statue schon vollendet dagestanden, während dieser Dichter sich ins Zeug legte. Und sein Schreiben: *Erlauchtester Herr! Da auch ich gebeten worden bin, dass ich mich anstrengen möchte, gemäfs der Schwachheit meines Genies mit einigen Epigrammen die Reiterstatue zu feiern, welche Euere Herrlichkeit dort hat machen lassen* (das dann unter Hinweis auf das Beispiel Borso d'Este's mit einem unverschämten Angriff auf die Freigebigkeit Lodovico's schliefst), verrät, dass der Herzog den Neapolitaner thatsächlich in jene Meinung versetzt hatte; und dasselbe Verfahren scheint dem wohl gleichzeitig angerufenen Johannes Tollentinus gegenüber beobachtet worden zu sein, in dessen gleichfalls in der Bibliothèque Nationale (Ital. 1543) aufbewahrtem Epigramm (Foglio 104, vergl. *L. Courajod, Léonard de Vinci et la Statue de Francesco Sforza*, pag. 30), *Johannes Tollentinus in divi Francisci Sfortiae erea statua* sagt: *Indita pax Latii fueram, tum fulgur in armis, † Et mea Scipiadum gloria maior erat. † Hunc mihi, magne nepos, et tu, Lodovice, colossum, † Ponitis, ut vivat nomen in astra meum.* Offenbar hatte Lodovico einen Kunstgriff gebraucht, um die Phantasie des Dichters zu gröfserer Lebendigkeit und Eile anzuspornen, und ihnen schreiben lassen, die Statue sei schon vollendet; jedenfalls aber muss er, als er den Auftrag für ein derartiges Postamentepigramm erteilte, die gewisse Aussicht gehabt haben, den Bronzekoloss selbst bald vor Augen zu sehen, d. h. er muss seitens des ausführenden Künstlers Entwürfe des Bildwerkes und Anweisungen für den Guss geliefert erhalten haben, welche ihm eine baldige Erfüllung seines Wunsches gewährleisteten. Vereinbarungen für eine so gewaltige plastische Aufgabe aber lassen sich nicht aus der Ferne bewerkstelligen, zu ihrer Festsetzung ist eine persönliche Aussprache unerlässlich, und eine solche muss etliche Monate, bevor jene der in ihrem Gefolge ergangenen Bestellung entsprechenden Epigramme in Mailand eintrafen, stattgefunden haben. Das Datum des Briefes Francesco Arrigoni's ist nach neapolitanischem Stile *ab incarnatione* zu rechnen, entspricht also thatsächlich dem 25. Februar 1482; mithin war der Bildhauer Ende 1481

in Mailand anwesend. *Der Meister aber, welchen der Signore, um dieses Sein Werk zu machen, herbeigeholt hatte,* und zwar *aus Florenz*, war, wie wir aus dem oben wiedergegebenen, an die Domverwaltung von Piacenza (Codex Atlanticus, Foglio 323) ersehen, *lonar Fiorentino*, Leonardo da Vinci.

Wie lange weilte Leonardo damals bereits in Mailand und wie lange konnte er sich mit dem 1489 verworfenen Modell beschäftigt haben? Die Antwort auf diese Frage haben wir in der Geschichte der letzten grofsen Aufträge zu suchen, welche der Meister in Florenz selbst vor seinem Anschlusse an Lodovico Sforza übernommen hatte; und diese waren: die Pala für den Hochaltar der Brüder von San Donato di Scopeto und, dieser vorangehend, ein Altargemälde für die Capella di S. Bernardo im Palazzo della Signoria.

Von Leonardo's Arbeit für die Mönche von S. Donato di Scopeto, einem früher vor Porta Romana belegenen Kloster, hatte G. Milanesi im K. Staatsarchiv von Florenz die Spuren entdeckt und zuerst im *Archivio storico Italiano (ser. 3, tom. XVI, S. 219 ff.)* die im Juli 1481 aufgezeichnete Rekapitulierung des zwischen den Brüdern und dem Meister getroffenen Abkommens (nebst dem damals auf beinahe 30 Lire angewachsenen Debet des Letzteren), sowie die Verrechnung von 4 Lire 10 Soldi für eine Unze blauer und eine Unze gelber Farbe, welche die Mönche am 25. August bei den Ingesuati für Leonardo gekauft hatten, veröffentlicht, und er hatte die richtige Vermutung ausgesprochen, dass wir in der die Anbetung der heiligen drei Könige darstellenden braunen Untermalung der Uffiziengalerie das für jene Kirche von Leonardo begonnene Altargemälde zu erblicken haben. So musste also bisher der 25. August als letzter sicherer Termin für den Aufenthalt Leonardo's in Florenz gelten. Im vergangenen Jahre prüfte ich im Florentiner Staatsarchiv die vom Kloster von S. Donato di Scopeto (welches beim Herannahen der Kaiserlichen im Jahre 1529 dem Erdboden gleichgemacht wurde und dessen Insassen in die Stadt nach S. Jacopo sopr' Arno übersiedelten) erhaltenen Dokumente selbst, und ich war so glücklich, einige neue Bemerkungen zu finden, welche für die zuletzt gestellten Fragen von Bedeutung sind.

Zunächst konnte ich feststellen (*Conventi soppressi: San Jacopo sopr' Arno, Giornale E dal 1479 al 1482*), dass Leonardo noch am 28. September 1481 in Florenz war und für die genannten Mönche arbeitete, denn an diesem Tage erhielt er im Kloster ein Fass roten Weines überwiesen (*Giornale E, Foglio 81 verso: Septembre 1481 — adì 28: M̊ lionardo di ser piero dauīci dedare adì decto per vno barile di uino vermiglio ebbe qui asc̄to donato . . .*). Vom August 1481 fand ich dann aufser jener durch G. Milanesi bekannt gewordenen Verrechnung noch eine andere zwischen dem 14. und 18. gemachte Aufzeichnung (*Giornale E, Foglio 77 verso: Lionardo ‸ di Ser piero ‸ dauinci dedare Moggia uno digrano elq̊le gli pōto † elnoſtro vett[urino] adì detto acaſa ſua propria — — — ſt[aiora] 24 — grano — † allibro roſſo* [154]), welche die Lieferung eines Scheffels Getreides an unseren Leonardo bucht und schon deshalb für uns hochwichtig ist, weil sie uns kundgiebt, dass der Meister 1481 in Florenz ein eigenes Haus besafs, also nicht mehr bei Andrea del Verrocchio wohnte, in dessen Haus er (wie uns die bisher leider so gröblich missverstandene Stelle jener anonymen Verleumdung: *Lionardo di ſerpiero dauīci ſta cō andrea deluerrochio* beweist) bereits im April 1476 aus dem väterlichen Hause übersiedelt war. Die nächstfrühere Erwähnung Leonardo's finden wir dann in jener Rekapitulierung der das Hochaltargemälde betreffenden Vereinbarung,[1]) und wir müssen uns dieses bereits so lange

[1]) Denn die von G. Milanesi a. a. O. veröffentlichte Aufzeichnung vom 13. Juli, eine Lieferung von Reisig und starkem Holz an einen Maler Meister Lionardo (*Giornale E,*

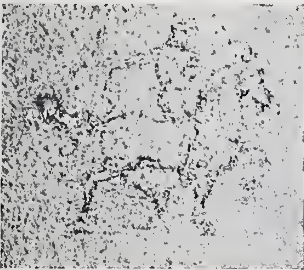
bekannte Schriftstück noch einmal genauer betrachten und auf seine Beziehungen zu anderen Aufzeichnungen der Mönche von S. Donato hin prüfen, um genauer feststellen zu können, wann die Beziehungen Leonardo's zu Lodovico Sforza begannen, d. h. wann den Meister der Plan für das Sforzadenkmal zu beschäftigen anfing.

Die zwischen dem 2. und 5. Juli 1481 aufgesetzte Erinnerung lautet (Foglio 74 recto): *Lionardo di Ser Piero da Vinci hat es auf sich genommen, für uns eine Pala für den Hochaltar zu malen, seit März 1480: dieselbe muss er vollendet haben innerhalb 24 Monate oder höchstens innerhalb 30 Monate, und im Falle er sie nicht vollendet hätte, verlöre er dasjenige, was er davon gemacht hätte: und es wäre in unserer Freiheit, daran unseren Willen zu thun: für selbige muss er ein Drittel einer Besitzung in Val d'Elsa haben, welches Simone, dem Vater des Bruders* [von S. Donato di Scopeto] *Francesco gehörte: welcher sie hinterliefs mit dieser Verpflichtung: derart, dass wir Zeit haben, nachdem er sie vollendet haben wird, drei Jahre, falls wir sie an uns nehmen wollten für 300 Siegelgulden; und in dieser vorbesagten Zeit könne er nicht irgend einen Kontrakt machen: Und er müsse von Seinem die Farben, das Gold und jede andere Ausgabe, so nötig würde, stellen. Und weiter müsse er von Seinem alles Das bezahlen, was man ausgeben wird, um die Mitgift von 150 Siegelgulden auf der Sparkasse für die Tochter des Salvestro di Giovanni zu machen.* Dieser Salvestro war, wie wir aus Foglio VIIII desselben Giornales ersehen, der Schwiegersohn, die auszustattende Tochter also die Enkelin des Erblassers Simone, und dasselbe Mädchen finden wir dann auf Foglio LXIIII genauer bezeichnet. Hier heifst es: *Erinnerung, wie wir Brüder am 2. April auf der Sparkasse von Florenz eine Mitgift gemacht haben von 150 Fiorini larghi, welche für die Lisabeta, Schneiderin, sind, Tochter des Salvestro di Giovanni di Domenico, Schneider, welche 27 Fiorini larghi betrug und gemacht worden ist wegen einer Verpflichtung, so Simone di Antonio, Basthändler, hinterliefs, wie aus seiner Schenkung ersichtlich wird, welche er besagtem Kloster hinterliefs.* — Auf diese Hinterlegung eines Teiles der Mitgift beziehen sich die Worte, welche sich an die Kontraktsaufsetzung von Foglio 74 recto anschliefsen: *Er hat davon achtundzwanzig Fiorini larghi gehabt, indem wir die obengenannte Mitgift zahlten, weil er sagte, er habe nicht den Modus, sie zu machen und die Zeit verstrich: und uns kam davon der Nachteil.*

Foglio 75 recto: $\overset{o}{M}$ lionardo dipintore pervna ſoma difraſconi & vna dilegne groſſe limādamo ĩfirenze per dipĩtura fece dahuriuolo), von G. Uzielli a. a. O. S. 53 fälschlich in den August gesetzt, vermag ich durchaus nicht auf Leonardo da Vinci zu beziehen, der in dem Buche der Mönche stets als *Lionardo dauinci* oder, der gröfseren Deutlichkeit wegen, mit besonderer Einschaltung des Vatersnamens, *Lionardo ‸ di Serpiero ‸ dauinci* genannt wird (ebensowenig wie wir den u. a. auf Foglio 100 desselben Giornales erwähnten Lionardo di piero als unseren Meister nehmen dürfen): dieser *$\overset{o}{m}$ lionardo dipintore* dürfte vielmehr der uns anderswo noch beschäftigende Lionardo del Bene sein, um so eher, als es von Meister Antonio, dessen Zunft- und Hausgenossen auf der nahe S. Maria Novella gelegenen Verzaia, auf Foglio 75 verso desselben Giornales unter dem Datum des 16. Juli 1481 heifst: *A baſtiano ‸ $\overset{o}{M}$ antonio ‸ dipintore ſta in verzaia adi detto ſome vna delegnie fraſchonj & vna † ſoma di legne groſſo porto allui detto elnoſtro vett[urino] per aconciatura di ꝑ dipintura † delnoſtro oriuolo - - -.* Aus diesem Vermerk geht doch hervor, dass es sich um die Ausbesserung der rohen Bemalung einer wahrscheinlich am Äufseren des Gebäudes angebrachten, im Jahre 1481 bei den bescheidenen Mönchen sicherlich recht primitiven Zeitmessvorrichtung handelte, die, wenn sie irgend einen Kunstwert besessen hätte, im Jahre 1527 doch gewiss nach S. Jacopo sopr' Arno gerettet worden wäre.

Leonardo hatte also kurz vor dem 21. April 1481 den Mönchen erklärt, er könnte es nicht ermöglichen, die 28 Fiorini zu zahlen. Im März 1480 hatte er den Auftrag übernommen, und nicht die geringste Andeutung ist in der Denkschrift gemacht, dass er die Arbeit inzwischen unterbrochen hätte, sei es durch anderweitige künstlerische Beschäftigungen, sei es durch eine gröfsere Reise — ein Vorfall, der bei dem sonst herben Ton der Klarstellung gewiss nicht unerwähnt geblieben wäre —, wogegen ein von der Thätigkeit des Meisters zeugender Betrag (4 Fiorini larghi. 4 Lire . 3 Soldi . 4 Dinari . für von den Ingesuati für ihn entnommene Farben) zum Schluss in Rechnung gestellt ist. Leonardo war also am 28. September 1481, am 25. August 1481, zwischen dem 14. und 18. August 1481, zwischen dem 2. und 5. Juli 1481, am 2. April 1481 und bis dahin vom März 1480 ab in Florenz anwesend.

Dass er auch am 29. Dezember 1479 daselbst weilte, können wir mit Sicherheit dem kleinen, jetzt im Louvre aufbewahrten Blättchen entnehmen, auf welches er den durch den Strang hingerichteten Mörder Giuliano de' Medici's, *bernardo di bandino baronciglj,* gezeichnet — mit genauer Angabe der Farben der einzelnen Kleidungsstücke, als hätte er geplant, denselben später auf die Wand (des Bargello) zu malen. Wir könnten wohl noch weiter zurücklangen und schliefsen, dass Leonardo sogleich nach dem Tode Simone Bastiere's (welcher nach der vom 7. Oktober 1479 erfolgten Abrechnung von Foglio VIII verso des *Giornale E* im Sommer 1479 erfolgt sein dürfte) sich um die Herstellung der Altartafel beworben, um so mehr, als sein Vater Ser Piero schon wenigstens seit dem Dezember 1469 (*Giornale C, Foglio 105*) ab der Sachwalter der Mönche von S. Donato war und zu diesem in engem Freundschaftsverhältnis stand, so dass seine rechtzeitige Fürsprache für den Sohn gewiss nicht ausgeblieben sein wird. Allein die Annahme so früher Beziehungen zwischen Leonardo und Lodovico war schon durch den Gang der politischen Ereignisse in Mailand ausgeschlossen, auch wenn nicht in der Kontraktsaufsetzung der Brüder gesagt wäre, dass der Meister im März 1480 sich ausdrücklich verpflichtet hatte, vor Beendigung der Altartafel, d. h. vor Ablauf von wenigstens 24 Monaten, keinen anderen Kontrakt einzugehen — der sicherste Beweis, dass Leonardo damals an Mailand und ein Sforzadenkmal noch gar nicht dachte.


Leonardo. Reiterdenkmal. Windsor.

Und wie hätte auch Lodovico il Moro schon in den nächsten Monaten nach seiner am 7. September erfolgten Rückkehr aus der Verbannung, nach seiner *reductione nel ſtato paterno* (wie er selbst zwei Tage darauf an Lorenzo il Magnifico schrieb) die Schöpfung eines grofsen Kunstwerkes ernstlich in Erwägung ziehen können, solange er nicht nur die für die Erreichung seiner nächsten politischen Pläne dringendsten Schritte gehemmt fühlte, sondern auch unmittelbar vor seinen Augen die gewichtigsten Gefahren für seine freie Existenz in der *casa ſua* sich auftürmen sah! Erst nachdem der alte Berater des Hauses Sforza, Cicco Simonetta, besonders auf Betreiben Roberto Sanseverino's, enthauptet, nachdem der ränkesüchtige Antonio Tassino, der unwürdige Günstling der Herzogin, in die Verbannung geschickt war und Bona selbst auf die Vormundschaft über Gian Galeazzo Verzicht geleistet hatte, konnte Lodovico, vom jungen Herzog zum Tutor und Kurator ernannt, seine Stellung auf die Dauer ge-

festigt fühlen und, je mehr sein Übergewicht im neu ernannten Staatsrate wuchs, neben die Sorgen der Regierungsgeschäfte die Pflege von Kunst und Wissenschaft treten lassen — und diese Mufse begann erst mit den letzten Wochen des Jahres 1480.

Gewiss war bei dem Heranziehen seltener Persönlichkeiten an den Mailänder Hof bei den nun rasch einander folgenden monumentalen Aufträgen politische Berechnung nicht ganz ausgeschlossen — Lodovico wollte, wie er auch am 13. Oktober 1482 Lorenzo de' Medici schreiben liefs (Cart. Med. XI *VIII, cart. 110*) beweisen, dass er Achtung wohl verdiene und nicht mehr glauben lasse, er sei *Lodovico da Pisa* [wo er anderthalb Jahre seiner *zoventude* in der Verbannung verlieren musste], *dass er der Sohn des Duca Francesco sei und dass es ihm nicht an hohem Mute und an Rate fehle* — aber wir haben darin doch vor allem den Ausdruck der ihm angeborenen, durch sorgfältigste Erziehung gepflegten und durch mannigfache Reisen verfeinerten, oft zu wahrer Leidenschaft gesteigerten Kunstliebe zu erblicken, und der Umstand, dass die erste Bethätigung derselben der Verherrlichung seines Erzeugers geweiht war, bleibt gewiss das vornehmste Zeugnis für die edelen Empfindungen, welche ihm innewohnten und erst nach seiner Vermählung mit Beatrice d'Este vor verderblichen Begierden zurückzutreten begannen. Dieser von seiner Persönlichkeit untrennbaren Kunstfreudigkeit, seinem fein abwägenden Takte in der Zuweisung der erwachsenden Aufgaben (mit dem er, unbekümmert um die Eifersucht und den Groll der einheimischen Künstler, bald Leonardo Florentino, bald Bramante Urbinate, bald Francesco di Giorgio Sienese einzeln oder zu gemeinsamem Wirken heranzog) bleibt dann auch der endliche Eintritt der lombardischen Hauptstadt in die vorderste Reihe der italienischen Kunststätten zuzuschreiben, seinem alles umstrahlenden Verschönerungstriebe haben wir — mögen auch die Namen Gian Galeazzo's und Ascanio's oft aus Höflichkeitsrücksichten vorgeschoben erscheinen — die völlige Umgestaltung der Residenzen Mailand, Vigevano und Pavia zu danken, die Domkuppeln, das Querschiff von S. Satiro, die Canonica von S. Ambrogio, S. Maria presso S. Celso, den Chorbau von S. Maria delle Grazie, die Vorbereitungen für die Reiterdenkmäler, die gewaltige Wandmalerei mit dem letzten Abendmahl im Refektorium seines Lieblingsklosters, die Deckenmalereien im Gabinetto degli Amorini und der Sale delle asse, das die Gestalt des Merkur bergende Architekturfresko in der Sala del Tesoro und andere zahlreiche Arbeiten im Kastell von Porta Giovia zu Mailand, deren Vorhandensein uns erst die Entdeckungen der letzten Jahre verrieten und deren Durchführung — die gleichzeitigen politischen Verwickelungen mit in Betracht gezogen — eine in der Kunstgeschichte geradezu beispiellose Begeisterung und Energie darthut.



Leonardo. Reiterdenkmal. Windsor.

Mit diesem, ihm beinahe gleichaltrigen Fürsten in Verbindung zu treten, musste Leonardo, dem die letzten Jahre in Florenz Kränkungen mancher Art gebracht hatten, damals geradezu als Ideal erscheinen. Welch eine Aussicht eröffnete sich seinem Schaffensdrange, der Fortbildung und Ausnutzung seiner vielseitigen Begabung in dem gleichsam wiedergeborenen mailändischen Staate! Die stete Kriegsbereitschaft erheischenden Wirren schienen der Bethätigung seiner artilleristischen Kenntnisse zu harren; der Wasserreichtum der lombardischen Ebene versprach seinen hydraulischen Studien die dankbarste Versuchsstätte; er sah vor seinem inneren Auge grofse architektonische

Entwürfe sich verwirklichen, die Paläste sich mit seinen Malereien füllen, und er fand, was er daheim — zumal nach der seitens der Stadt Venedig seinem Lehrer Verrocchio erteilten Auftrag für das Colleonidenkmal — am schmerzlichsten vermisst hatte: eine monumentale plastische Aufgabe. — Und so wird es ihm, nachdem er in zahlreichen Entwürfen für die Anbetung der heiligen drei Könige und in der die lebensprühende Komposition fertigstellenden braunen Untermalung seinem inneren künstlerischen Drange zumeist Genüge geleistet, nicht allzu schwer geworden sein, sich von der Arbeit für die Mönche von S. Donato fort den ihm aus der Ferne winkenden, glänzender erscheinenden Zielen zuzuwenden.

Eine förmliche Wettbewerbung um das Sforzadenkmal hat sicher nicht stattgefunden, denn von einer solchen hätte doch Lorenzo il Magnifico Kunde erhalten müssen; die von Vasari erwähnten Zeichnungen und das Modell, welche Antonio del Pollajuolo dem Moro für das Reiterstandbild Francesco's gemacht hatte, dürften im Jahre 1489 entstanden sein, als der Medici dem bedeutendsten damals in Florenz noch ansässigen Bronzebildner, kurz vor dessen Abreise nach Rom, die ihm durch Alamanni übermittelte Bitte Lodovico's mitteilte. Wohl aber wird Leonardo von Lodovico's Plänen zu Anfang des Jahres 1481 vernommen und alsbald Entwürfe angefertigt haben; und mit welcher Lust er in der Hoffnung schwelgte, den Auftrag selbst zu erhalten, ersehen wir aus der schier unerschöpflichen Mannigfaltigkeit der den Mittel- und Hintergrund der Anbetungstafel füllenden Pferdegestalten. Er wird dann nicht gesäumt haben, die Skizzen für das Denkmal nach Mailand zu senden, und, als nach kurzer Zeit keine Antwort eintraf, den bekannten Brief mit der Herzählung seiner Fähigkeiten als Kriegskünstler haben folgen lassen. Alle diese Vorbereitungen müssen sich, wie wir oben abgeleitet, zwischen dem Beginn und dem September 1481 abgespielt haben. Kannte der Herzog Leonardo? Vasari erzählt von einer Scheibe, die der Künstler in jungen Jahren für einen Bauern seines Vaters mit einem Ungetüm bemalte und die später in den Besitz des Herzogs von Mailand, also wahrscheinlich Galeazzo Maria's, kam und dann von diesem wohl in das Kastell von Porta Giovia gebracht worden sein dürfte. Vielleicht hatte Lodovico, wenn Vasari hier glaubwürdig ist, jene Tafel in Mailand gesehen; wahrscheinlich hatte er auch während seines Aufenthaltes in Pisa von dem Künstler sprechen hören, von dem Ugolino Verino (gelegentlich seiner Lobpreisung toscanischer Künstler) gesungen: *Et forsan superat Leonardus Vincius omnes,* und der schon damals dem ganzen Arnogebiete bis zum Meere hinunter emsige Studien gewidmet hatte. Dass sie damals einander persönlich kennen gelernt, dürfen wir nicht behaupten, wenn auch eine solche Annahme nicht als völlig ausgeschlossen gelten darf.

Jedenfalls traf die Entscheidung des Herzogs ganz plötzlich bei Leonardo ein, und er musste seine Verpflichtungen den Mönchen gegenüber lösen, denselben die Untermalung als Eigentum überlassend. Und dass er in Güte von ihnen geschieden, bekundet das herzliche Verhältnis, in welchem Ser Piero mit dem Kloster blieb. Eine am 21. Dezember 1481, also kurz nach Leonardo's Abreise, im *Giornale E* (Foglio 88 verso) gemachte Aufzeichnung besagt: *Ser Piero da Vinci hat an besagtem Tage von uns zwei Paar Kapaunen gehabt für mehrere Dienstleistungen von Schreibereien, so er uns aus Nächstenliebe gemacht hat — und so geben auch wir ihm dieselben aus Nächstenliebe (carità),* und wir erkennen wieder den klugen, seines Vorteils gewiss nicht vergessenden, aber jovialen Notar, der den Schein des Erwerbens vermeidet und allerwärts bei seinen zahlreichen Klienten als treu teilnehmender Hausfreund willkommen ist.

Leonardo aber hatte allen Grund, möglichst wenig Aufsehen bei seiner Abreise aus Florenz zu erregen, denn noch lastete auf ihm die Erledigung jenes Auftrages, den die Signoria ihm (*Archivio di Stato — Firenze. Deliberazioni dei Sig^i e Collegi del 1477 e 1478 Vol. 83, Foglio 4*) am X. Januar (und nicht am 1., wie G. Milanesi a. a. O. und G. Uzielli a. a. O. S. 48 sagen) 1478 zu einer Altartafel für die in ihrem Palaste belegene Kapelle des hl. Bernhard gegeben hatte und in Folge dessen der Künstler fast gleichzeitig den (heute in der Vatikanischen Sammlung befindlichen) hl. Hieronymus und die (in der K. Gemäldegalerie von Berlin aufgestellte) Auferstehung Christi begonnen hatte. Von dieser Arbeit hören wir im Zusammenhange mit dem Namen Leonardo's das letzte Mal am 16. März 1478 (*Foglio 26*) sprechen, während die Signoria am 20. Mai 1483 das Gemälde für denselben Altar dem Domenico Ghirlandajo übertrug — ein Zeichen, dass sie damals endgültig auf die Thätigkeit Leonardo's hatte verzichten müssen, dass also Leonardo nicht wieder nach Florenz zurückgekehrt war. Und so finden wir auch in den Büchern der Mönche von S. Donato nicht mehr die geringste Spur der Thätigkeit Leonardo's nach dem 28. September 1481 — derselbe war in Mailand verblieben.

So erhält die Empfangsbestätigung G. Bossi's im Mailänder Staatsarchiv, die ich für sich allein nicht als Beweisstück zu bringen wagen konnte — nicht einmal in der Zusammenstellung mit dem Pariser Brief Francesco Arigoni's und der 1810 gedruckten Anmerkung des Malers —, durch die Ausnutzung der Briefconcepte Leonardo's aus dem Codex Atlanticus und im Verein mit den übrigen Schriftstücken der Mailänder und Florentiner Staatsarchive den Wert eines Dokumentes,[1]) und wir können mit aller Bestimmtheit behaupten: Leonardo da Vinci war im Februar 1482 seit einigen Monaten in Mailand ansässig, er war im letzten Viertel 1481 aus Florenz direkt nach Mailand übergesiedelt und hatte sogleich nach seiner Ankunft daselbst sein erstes Modell zum Sforzareiterdenkmal begonnen.

So hätte auch Sabba Castiglione in seinen Ricordi die Wahrheit berichtet? Was unsere erste Frage anlangt, diejenige nach dem Zeitpunkt, seit welchem Leonardo in Mailand seine Thätigkeit als Plastiker für das Reiterdenkmal Francesco Sforza's begann, sicherlich! Aber dem eifrigen Malteserritter war, als er nach der Dauer aller Vorarbeiten für das gussbereite Modell forschte, von seiner sonst zuverlässigen Quelle doch ein Umstand verschwiegen worden (den auch ich, um nicht allzusehr zu verwirren, als für unsere anfängliche Untersuchung unerheblich, bisher nicht in Betracht gezogen): das von den gascognischen Bogenschützen beschädigte Modell war nicht mehr dasselbe, welches Leonardo Ende 1481 in Mailand begonnen hatte. Wenn uns nicht bereits der Brief Alamanni's vom Juli 1489 die Annahme nahe legte, dass Leonardo — um den Sinn des Herzogs zu wenden und die drohende (acht Jahre später dann gelegentlich der Ausmalung der Camerini wiederkehrende) Gefahr, dass Andere kommen würden, zu verhüten — ein neues, die Ausführung nach dem Sinne Lodovico's eher gewährleistendes Modell schaffen würde, so lassen uns die eigenen, oben auf dem schon mehrfach erwähnten Foglio 15 verso des Pariser Manuscrit C stehenden Worte des Meisters: *Am 23. April 1490 begann ich dieses Buch und begann wieder das Pferd* weiter keinen Zweifel. Welcher Gestalt nun, so fragen wir von neuem,

[1]) Hoffen wir, dass es den Bemühungen des trefflichen Vorgesetzten dieser Abteilung des K. Mailänder Staatsarchivs, dem für die ihm anvertrauten Schätze so begeisterten Cav. Cappelli, dem ich für die Unterstützung meiner Studien herzlichen Dank weifs, bald gelingen werde, das Original dieses Schriftstückes zu finden.

war jenes im Juli 1489 vom Moro und vor dem 23. April 1490 von Leonardo selbst verworfene Modell?



Leonardo. Studien zur Battaglia d'Anghiari und Löwenkopf. Windsor.

Nach Hunderten zählen die Gestalten von Pferden, die uns von Leonardo's Hand, teils auf besonderen Blättern, teils in den von ihm benutzten Notizbüchern erhalten sind. Und wenn wir auch von den Darstellungen absehen, wo die Pferde als blofse Kräfte, wie zum Tragen bewaffneter Soldaten, zum Fortschaffen von Bombarden, Kriegswagen und anderen Lasten oder zum Betriebe von Mühlwerken dienen oder auch zur Veranschaulichung von dem Meister ersonnener Geschirre oder Schwimmvorrichtungen, wenn wir auch all' die Handschriftenblätter beiseite lassen, wo der Körper des edlen Tieres an sich, sei es einzeln, sei es in vergleichender Zusammenstellung mit dem des Menschen oder untergeordneter Wesen, in seine Bestandteile zerlegt und physiologischen Forschungen unterworfen wird, so bleibt uns doch noch eine überwältigende Fülle von Pferdezeichnungen, welche ausschliefslich künstlerischen Motiven ihren Ursprung verdanken. Und innerhalb dieser Gruppe finden wir aufser Studien für den Hintergrund des Epiphaniasbildes, aufser Skizzen für Sintfluten, Kämpfe mit Drachen und für Allegorien, aufser den vielen Entwürfen zu Einzelfiguren und Scenen in der für eine Wand der grofsen Sala del consiglio im Florentiner Palazzo della Signoria bestimmten Darstellung der Schlacht von Anghiari auch zahlreiche Zeichnungen von Reiterdenkmälern.

Auf diesen Blättern sehen wir das Pferd bald ruhig schreiten, bald zurückscheuend den Gang anhalten, bald sich aufbäumen, die Vorderfüfse oder die Brust auf einen unterworfenen Krieger oder einen Baumstumpf stützend aufsetzen. Der Reiter hält entweder, gemessen nach vorn blickend, in der Rechten den Kom-

mandostab über den Hals des Tieres hinweg oder nach rückwärts gestreckt, dann wieder holt er, in leidenschaftlicher Bewegung sich seitwärts beugend, mit einer erhobenen Waffe weit aus, dem besiegten Feind den Vernichtungsstofs zu versetzen. Bald sind Ross und Reiter auf ein einfach kastenförmiges, nur mit Leisten verziertes Piedestal gestellt, bald erscheinen sie von einem architektonisch reich gegliederten, künstlerisch fast gleichberechtigten Postament emporgehoben. Ein Teil der Entwürfe ist in Silberstift ausgeführt, ein anderer mit der Feder, wieder andere mit schwarzer oder roter Kreide, manchmal mit der Feder nachgezogen. Die Modellierung ist bald durch von rechts unten nach links oben gehende Parallellinien, bald durch sich kreuzende, bald wieder durch mehr den Muskellagen folgende Striche erzielt.



Leonardo. Reiterdenkmal. Windsor.

Und all' diese Zeichnungen Leonardo's, von denen ein Teil in dem oben erwähnten Buche Courajod's (1879), ein weit gröfserer in meist ganz vortrefflichen Lichtdrucken in dem zweiten Bande des J. P. Richter'schen Prachtwerkes nachgebildet erschienen, wurden bisher, ohne jede Bezugnahme auf die Gesichtszüge des Reiters, noch auf den künstlerischen Charakter der Figuren oder Postamente, noch auf die Technik der Ausführung, samt und sonders als Pläne zum Reiterdenkmal für Francesco Sforza ausgegeben: die einzige Unterscheidung, welche man zuweilen vornahm, war diejenige zwischen sich aufbäumenden und ruhig schreitenden Pferden. Kein einziger Versuch wurde gemacht, nach den Entwürfen Leonardo's für das Reitergrabmal des Gian Giacomo Trivulzio zu forschen, von dessen Auftrag an den Meister die Kunstwelt doch seit langen Jahren Kunde hatte, besonders seitdem zuerst G. Govi in den *Transunti della R. Accademia dei Lincei (Vol. V; ser. 3ª; 5 giugno 1881)* und bald darauf (1883) J. P. Richter (unter Nr. 275 im Vol. II, a. a. O.) den Wortlaut eines von Leonardo's eigener Hand aufgestellten, alle Einzelheiten bedenkenden Kostenanschlags (Codex Atlanticus, Foglio 179 verso) für die Ausführung des endgültigen Modelles fast genau veröffentlicht hatten.

Von den Gesichtszügen der Reiter ganz abgesehen, hätte schon — sollte man meinen — der Wandel im Stile und dem Ausdruck der Figuren zu einer Sonderung der Ent-

würfe in verschiedene Gruppen auffordern müssen, namentlich die Verschiedenheit in den durchweg deutlicher ausgeprägten Charakteren des Pferdes, welches dort, eher schlank und sehnig gebildet, ein fast gehetztes willenloses Werkzeug des Kriegers, geradeaus strebt, hier, mit weich vollkommenen Formen, die verschiedenen Körperteile in malerischen Gegensatz zu einander gestellt, zu einem denkenden Wesen erhoben, auf das Vorhaben seines Lenkers einzugehen scheint und auch seinerseits an der Besiegung des zu Boden liegenden Feindes Anteil nimmt — ganz ähnlich, wie wir es aus den Skizzen zur Schlacht von Anghiari kennen, wo die Tiere die Sache der Reiter zu der ihrigen machen, wutentbrannt aufsteigend sich ineinander verbeifsen und sich gegenseitig in Kampfunfähigkeit zu versetzen trachten.



Leonardo. Reiterdenkmäler. Windsor.

Einen weiteren wichtigen Gruppierungsbehelf bietet die Verschiedenartigkeit der Zeichnungsmittel und Zeichnungstechnik: des Silberstiftes bedient sich Leonardo vornehmlich in seiner ganzen ersten Florentiner Periode, sowohl zu technischen wie figürlichen Darstellungen, besonders wenn es sich um sorgfältiger ausgeführte, weich gerundete Körperformen, zumal Köpfe handelt; und ganz dasselbe gilt von dem ersten Jahrzehnt seines ersten Mailänder Aufenthaltes. Zugleich mit den Vorarbeiten für das letzte Abendmahl, also ungefähr im Jahre 1493, tritt an die Stelle des Silberstiftes rote oder schwarze Kreide, und mit diesem Material sind u. a. sämtliche Kartons für die Köpfe und die Gewänder der Apostel ausgeführt: von da ab dürfte dann überhaupt keine Silberstiftzeichnung Leonardo's mehr nachzuweisen sein. Ferner bedient sich der Meister sein ganzes Leben hindurch der Feder zu ersten künstlerischen Skizzen sowohl, wie zu all' den Figuren, die er seinen wissenschaftlichen Abhandlungen als Illustrationen einfügt. Aber auch hier haben wir, soweit überhaupt von einer Modellierung oder Schattierung die Rede sein kann,

ein greifbares Datierungsmittel: bis zum Ende seiner ersten Mailänder Periode erstrebt Leonardo die Körperlichkeit der Figuren oder Gegenstände durch zahlreiche schräge, fast einander parallel laufende Striche; von seinem Wiedereintritt in Florenz ab lässt er jedoch, gleich seinen Kunstgenossen, die Schattierungslinien sich kreuzen. In den Federskizzen, welche nach seinem Eintritt in Mailand entstanden sind, hilft er dann der Modellierung zuweilen durch leichtes Tuschen nach.[1] — Die beste Überzeugung von diesen Unterschieden in den Strichlagen giebt ein Blick auf die anatomischen Zeichnungen in Windsor Castle, wie sie zum Teil durch die Grosvenor Galery, von J. P. Richter und von Braun veröffentlicht sind, deren würdige, auch den gesamten wissenschaftlichen Text vorführende Ausgabe uns jedoch für die allernächste Zeit seitens des ausgezeichneten Giovanni Piumati bevorsteht.[2]



Der Marschall Gian Giacomo Trivulzio.
Miniatur aus A. Callimachi Siculi in Paneg. Trivolt. Prolog.
Mailand. Biblioteca Trivulziana.

Man vergleiche nur die Darstellungen von Schädeln auf dem den Vermerk *a di 2 daprile 1489 libro titolato de figura vmana* tragenden Blatte mit den auf Pl. CVII oder Pl. CVIII bei J. P. Richter wiedergegebenen Körperansichten, welche aus den Jahren des zweiten Florentiner Aufenthaltes Leonardo's stammen (als derselbe im Ospedale von S. Maria Nuova als Anatom thätig war), und man wird zugeben, wie wichtig es erscheinen muss, die in die Augen springenden Verschiedenheiten in der Technik gleichfalls als Hilfsmittel heranzuziehen für unser Bestreben, möglichst viele der zahlreichen Denkmalsskizzen als nicht auf das Sforzadenkmal bezüglich und unter den

[1]) Von Interesse ist eine spätere kurze Anweisung auf einem mit anatomischen Figuren bedeckten Blatte in Windsor, wo es heifst: *Wo die Muskeln sich teilen, der eine vom anderen, wirst Du [mit Federstrichen] Profile machen, und wo sie sich ansetzen, wirst Du nur tuschen.*

[2]) Derselbe italienische Gelehrte gab den Traktat über den *Volo degli uccelli* mit der auf Kosten des opferfreudigen Theodor Sabaschnikoff geradezu mustergültig hergestellten Faksimilereproduktion heraus und stellt seine im Übertragen Leonardo'scher Schriften unübertrefflichen Kräfte auch der im Erscheinen begriffenen, von der R. Accademia dei Lincei

sicher vor 1497 entstandenen eine thunlichst grofse Anzahl als nicht zum 1489 verworfenen Modell gehörig nachzuweisen, um so allmählich den Kreis der für dieses letztere in Betracht kommenden Entwürfe immer enger zu ziehen und damit der Lösung der gestellten Frage näher zu kommen.

Es liegt uns also zunächst ob, auf Grund der gemachten Beobachtungen über den Wandel der künstlerischen Eigentümlichkeiten Leonardo's während seiner verschiedenen Schaffensperioden aus den erwähnten Denkmalsstudien eine Reihe solcher abzusondern, die zweifellos für das *fepulcro di meffer giovanni iacomo da trevlfo* geschaffen sind. Wir werden deshalb zunächst den Zeitraum feststellen müssen, innerhalb dessen derartige Studien entstanden sein können, um dann durch Vergleich mit urkundlich gleichzeitigen Entwürfen ein sicheres Bild zu gewinnen. Von vornherein können wir annehmen, dass Leonardo an die Aufgabe, ein neues Reiterdenkmal zu schaffen, erst gehen konnte, als die Möglichkeit einer Rückkehr der Sforzaherrschaft als ausgeschlossen galt. Nachdem der Meister Mailand 1499 verlassen, im Jahre 1500 im Venezianischen geweilt und Forschungsreisen nach allen Richtungen (u. a. bis nach Görz) gemacht, war er zu Beginn des Jahres 1501 nach seiner Heimat zurückgekehrt, hatte sich mathematischen und besonders anatomischen Forschungen gewidmet, die Kartons mit den Darstellungen der Madonna und der h. Anna, sowie die Madonna mit der Spindel



Leonardo. Reiterdenkmal. Windsor.

veranstalteten Ausgabe des Codex Atlanticus zur Verfügung — eine Riesenarbeit, deren Verdienst um so höher anzuschlagen ist, als Piumati hierbei sich jeder äufseren Anerkennung entschlagen und es sich gefallen lassen musste, dass nicht einmal sein Name auf dem Titel genannt wird!

geschaffen, von seinen Schülern gefertigte Bildnisse übergangen, Darstellungen der Leda entworfen und vielleicht auch schon damals das Bildnis der Mona Lisa begonnen. Mitte 1502 unternahm er dann eine Reise durch Toscana, Umbrien und die Marken, um Terrains und befestigte Orte aufzunehmen, zugleich mit der Abfassung mannigfacher Vorschriften für Festungsbau und Festungskampf beschäftigt. Im Juli 1503 tritt er dann wieder in Florenz auf, wo er alsbald von der Signoria, wie wir gesehen, nach dem Schlachtfelde von Pisa gesandt wird, um das Bett des Arno zu verlegen. Ende 1503 erhält er dann vom Gonfaloniere Piero Soderini den Auftrag, auf eine Längswand der Sala del Consiglio die Schlacht von Anghiari zu malen, und die Ausführung (zunächst des Kartons, später einiger Gruppen auf der Wand selbst) nimmt über zwei Jahre den gröfsten Teil der Zeit des Künstlers in Anspruch. Unterbrochen wird dieselbe nur durch eine Reise Leonardo's nach Rom, von welcher er gegen Ende April 1505 zurückgekehrt gewesen sein muss, denn am 30. April werden ihm von der Signoria 18 Lire und einige Soldi verrechnet, für ihn als Zoll auf ein Pack mit Kleidern ausgelegt, die er aus Rom hatte kommen lassen. Mit Beginn des Jahres 1506 aber nimmt sein Interesse für diese Arbeit merklich ab, vielleicht wegen des Unbehagens, welches ihm die wachsende Eifersucht Michelangelos und die damit Hand in Hand gehende Entfremdung Soderini's bereiten, und am 28. August dieses Jahres erhält er einen Urlaub für den ganzen September. Er geht nach Mailand und wird dort durch Aufträge festgehalten, und als er endlich im Januar 1507 wieder zurückkehren will, übermittelt Francesco Pandolfini, der florentinische Gesandte am französischen Hofe, der Signoria die Bitte Louis' XII, dass Leonardo so lange in Mailand verbleibe, bis er selbst dorthin komme, um Malereien bei ihm zu bestellen. Leonardo war also 1506 nicht, um Aufträge für den König auszuführen, nach Mailand gegangen; es musste eine dringend notwendige Rücksprache mit einer gewichtigen Person Mailands gewesen sein, die ihn den schwer erhältlichen Urlaub auf einen Monat erbitten liefs, und unsere Vermutung, dass es sich damals um eine Entscheidung für das Denkmal des damals beim König von Frankreich weilenden Trivulzio handelte, wird nicht nur (wie wir unten sehen werden) durch die Datierung der Kostenberechnung für das endgültig ausgewählte Modell, sondern zunächst durch das Studium der Reiterschlachtskizzen erwiesen, welche also gleichzeitig mit den Reiterdenkmalsentwürfen die Phantasie des Künstlers beschäftigt hätten.


Leonardo. Reiterdenkmäler. Windsor.

Nach dem zwischen der Signoria und Leonardo wegen der Schlachtdarstellung vereinbarten Kontrakte erscheint es ausgeschlossen, dass der Meister irgend welche künstlerische Nebenbeschäftigung von solcher Bedeutung plante. Vielleicht aber war die Reise nach Rom, vor Ende April 1505, im Zusammenhang mit einer solchen unternommen? Und unter die mit Skizzen für Reiterdenkmäler bedeckten Blätter, welche zu gleicher Zeit Erinnerungen an Rom und an Studien zur Reiterschlacht in uns wecken, gehören vor allem die beiden von J. P. Richter als Pl. LXVI und Pl. LXV veröffentlichten. Aufser dem Vergleiche, den die Fügung und Modellierung des oben auf ersterem dargestellten Pferdes (S. 108) mit demjenigen ganz rechts auf dem in Windsor aufbewahrten Studienblatte für die Schlacht von Anghiari nahelegt, fesseln hier besonders die mächtigen Postamente unseren Blick. Sie sind bald gleich römischen Triumphbogen, bald gleich runden Säulenhallen gebildet, wie sie u. a. auch dem sogenannten *Tempietto des Bramante* als Vorbild dienten, bald als Central- und rechteckige Giebelbauten, mit kräftig vortretenden Säulen und Pilastern, die zugleich das Studium römischer Thore wie die Beherrschung der vorgeschrittenen Renaissanceformen verraten. An den Ecken des einen Postaments stehen gefesselte Sklaven, ganz ähnlich denen, welche Michelangelo gerade auch im Jahre 1505 für das Juliusgrabmal plante. Auf dem Architrave eines anderen, zu Seiten der das Pferd tragenden Attika, sitzen zwei Gestalten, welche das eine Bein auf das Gesims gezogen haben und einen Arm erheben, als wollten sie sich gegen die Waffe des Reiters oder die Huftritte des Tieres schützen. Und eben diese Figuren rufen die Erinnerung an einige Gestalten wach, die in ganz ähnlicher Stellung auf einem anderen in Windsor aufbewahrten Blatte skizziert sind; eben dieses enthält zugleich zahlreiche Skizzen von Männern und Pferden für die Reiterschlacht, von denen ich hier einige nach Nachzeichnungen abbilde. Und unter jene auf dem Postament des Reiterdenkmales wiederkehrenden sitzenden Gestalten hat Leonardo die Worte gesetzt: *mach derart einen kleinen aus Wachs, einen Finger lang* — ein sicherer Beweis, dass er gleichzeitig mit der Darstellung der Schlacht von Anghiari das Modell eines Reiterdenkmales plante, und dieses konnte doch nur für Gian Giacomo Trivulzio bestimmt sein.



Leonardo. Körperstudie. Windsor.



Leonardo. Reiterdenkmal. Windsor.

Die hallenartigen Unterbauten, in deren Mitte ein Sarkophag aufgestellt ist, führen uns dann zu den reiferen Entwürfen, die auf Pl. LXVIII und Pl. CXXIV des Richter'schen Werkes wiedergegeben sind, um uns im Verein mit ihnen die erwähnte Kostenberechnung Leonardo's (Codex Atlanticus, Foglio 179 verso) ins Gedächtnis zurückzurufen. Indem ich auf die Wiedergabe des Schriftstückes im Anhange verweise, hebe ich nur die Teile hervor, welche den Plan des Künstlers wiederherstellen helfen. Nach den Eingangszeilen, die uns verraten, dass Leonardo den Guss über einem Wachsmodell vornehmen wollte, finden wir die *Kosten für die Marmorstücke des Grabmales* aufgezählt: *Kosten des Marmors gemäfs der Zeichnung: der Marmor, welcher unter das Pferd geht, welcher vier Ellen lang und*



Leonardo. Studien zur Schlacht von Anghiari und zum Trivulziodenkmal. Windsor.

2 Ellen 2 Unzen breit ist und 9 Unzen 58 Centinari dick ist; und für 15 Ellen und 6 Unzen Gesims, 7 Unzen breit und 4 Unzen 24 Centinari dick; und für den Fries und Architrav, welcher 4 Ellen und 6 Unzen lang ist, breit: 2 Ellen und dick: 6 Unzen 20 Centinari; und für die Kapitelle von Metall gemacht, welche in der Plinthe 5 Unzen betragen und in der Dicke 2 Unzen; und für acht Säulen von 2 Ellen und 7 Unzen, dick $4\frac{1}{2}$ *Unze 20 Centinari; und für acht Basen, welche auf der Plinthe* $5\frac{1}{2}$ *Unze 5 Centinari betragen; und für den Stein, worauf das Grab ist, 4 Ellen 10 Unzen lang, 2 Ellen* $4\frac{1}{2}$ *Unzen 36 Centinari breit; und für 8 Piedestale, welche 8 Ellen lang gehen und* $6\frac{1}{2}$ *Unze breit,* $6\frac{1}{2}$ *Unze 20 Centinari dick; und für das Gesims, welches unterhalb ist, welches .. Ellen 90 Unzen lang, 2 Ellen und 5 Unzen breit und 4 Unzen 32 Centinari dick ist; und für den Stein, welcher unter den Toten geht, welcher 3 Ellen 4 Unzen lang ist, 1 Elle 2 Unzen breit,* $4\frac{1}{2}$ *Unze dick ist; und für die Marmortafeln, welche zwischen die Piedestale gestellt sind, welche 8 sind*

und 9 Ellen lang sind, 9 Unzen breit, 3 Unzen 8 Centinari dick. Es folgen die *Kosten für die Bearbeitung der Marmorstücke: rings um das Basament kommen acht Figuren; und auf dasselbe Basament kommen 8 Fruchtschnüre, mit gewissen anderen Ornamenten; für das Rechtwinkligmachen der Steine; noch einmal für den Karnies, welcher unter dem Basament des Pferdes hinläuft, welcher 3 Ellen 6 Unzen ist; und für 12 Ellen Fries; und für 12 Ellen Architrav; und für 3 Rosen, welche die Decke des Grabes bilden; und für kannelierte Säulen; und für 8 Basen; und für 8 Piedestale, von denen 4 zu 10 Dukaten jedes, welche über die Ecken gehen und 4 zu 6 Dukaten jedes; und für das Rechtwinkligmachen und Karniesierung der Piedestale; und für 6 Tafeln mit Figuren und Trophäen; und für die Karniesierung des Steines, welcher unter den Toten geht; für die Figur des Toten, sie gut zu machen; für 6 Harpyien mit den Kerzenhaltern; für das Rechtwinkligmachen des Steines, auf welchem der Tote ruht, und seine Karniesierung.*

(Fortsetzung folgt.)



Leonardo. Reiterdenkmal. Windsor.



Hannover. Sammlung der Frau Baurat Oppler.



Paris. Galerie des M. de la Rozière.



Windsor Castle. Royal Library.

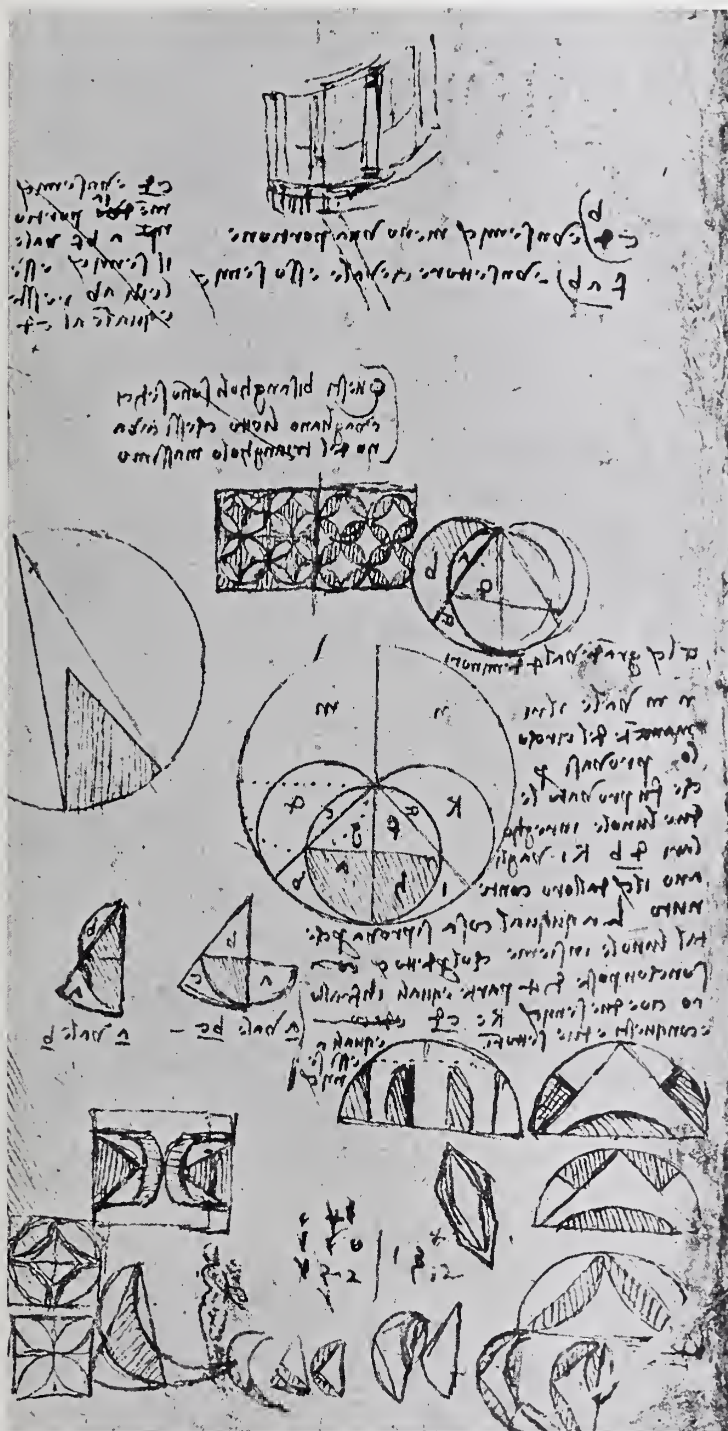


Rom. R. Galleria nel Casino Borghese.

Kopien nach zwei Redaktionen der stehenden Leda Leonardo's.

II

EINE SKIZZE LEONARDO'S ZUR STEHENDEN LEDA. EINE SKIZZE NACH PRAXITELES UND DER MERKUR IM KASTELL VON MAILAND

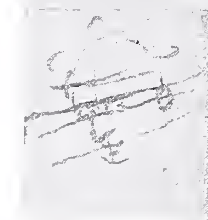


Leonardo. Skizze zur stehenden Leda. Studien zu geometrischen Ornamenten. Mailand. Ambrosiana. Codex Atlanticus. Foglio 156 recto.

Vor etlichen Jahren fand ich gelegentlich einer sorgfältigen Durchforschung des Codex Atlanticus auf Foglio 156 recto, mitten unter durch Text erläuterten Versuchen, aus Abschnitten von Kreisen und Rechtecken symmetrische Ornamente zu bilden, von des Meisters Hand die ganz kleine Skizze einer weiblichen Figur, in welcher ich sofort den ersten Gedanken für das Vorbild verschiedener Darstellungen der stehenden Leda erkannte. Es konnte nun kein Zweifel mehr sein: diese anmutsvolle, den Hals des Zeusschwanes hold verschämt umfassende Gestalt, welche den weiteren Kreisen besonders aus der schwachen Kopie der Borghesegalerie bekannt ist, geht wirklich auf Leonardo da Vinci zurück.

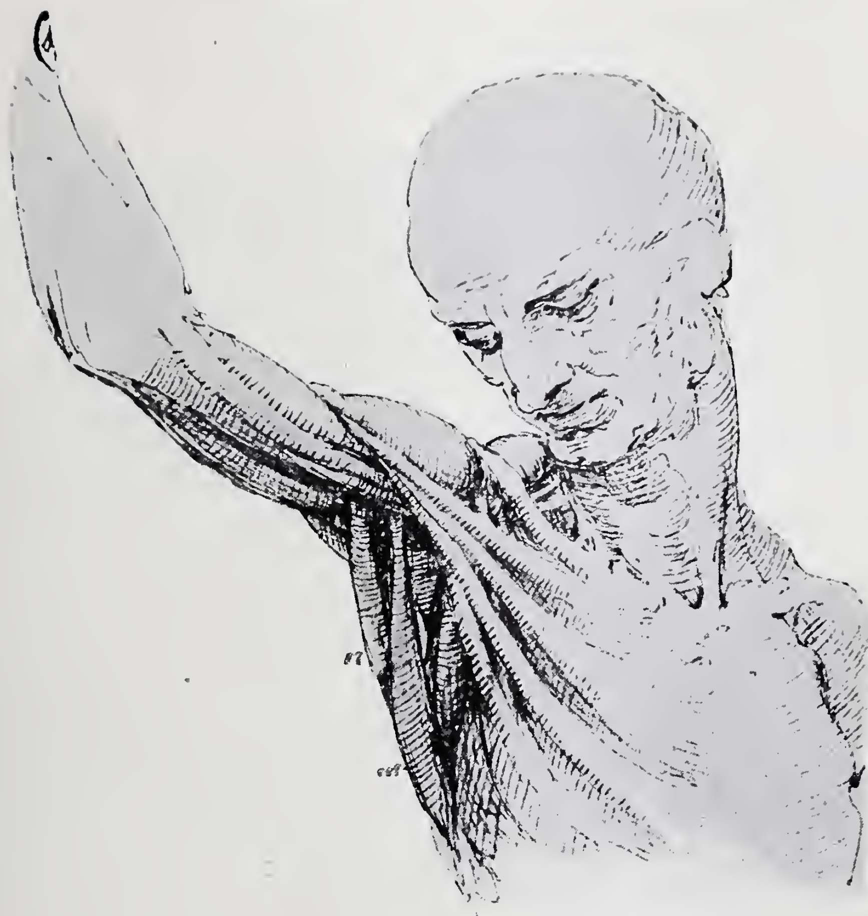
Dass Leonardo eine Leda geschaffen, zeichnet zuerst der Anonimo der Biblioteca Magliabecchiana in Florenz (*Man. XVII, 17*) auf — allerdings, um die beiden Worte *vna*

Leonardo. Studien zur Haartracht der stehenden Leda. Windsor. Royal Library.



Leonardo. Paris. Institut de France. Ms. 2038. Foglio 29 recto.

leda, als glaubte er nicht an die Zuverlässigkeit des Gehörten, alsbald wieder auszustreichen und in den darüber befindlichen Raum zu schreiben: *dipinse Adamo et eua d' acquerello.* So lesen wir nunmehr auf Foglio 91 der Handschrift: *Dipinse anchora v̄ sã Gionãnj † Et Anchora* ~~*(vna leda)*~~ ‸ *dipinse Adamo et eua d' acquerello* ‸ *hoggi in casa Messer ottaniano.* Der Anonimo hatte also



Leonardo. Anatomische Studie. Windsor. Royal Library.

jedenfalls irgendwo vernommen, dass Leonardo eine Leda gemalt, welche damals im Hause des Ottaviano de' Medici war, und er hatte dann geglaubt, es liege eine Verwechselung mit den im Besitze dieses Fürsten befindlichen Kartons vor, welche der junge Leonardo in Aquarell gemalt hatte, damit nach ihnen in Flandern für den König von Portugal Gewebe hergestellt würden.

Des weiteren erwähnt G. Paolo Lomazzo einer nackten Leda Leonardo's, das eine Mal in seinem *Trattato dell' arte della pittura .... (Milano 1585, S. 164)* mit den Worten: *Così gl' antichi voleuano che l'atto della vergogna fosse l' abbassar gl' occhi ..... & Leonardo Vinci l' osseruò facendo Leda tutta ignuda co 'l cigno in grembo, che vergognosamente abbassa gl' occhi*, das andere Mal auf S. 617 seiner *Idea del tempio della pittura (Milano 1590)*: ... *Il che chi desidera di veder nella pittura, miri l' opere finite (benche siano poche) di Lionardo Vinci, come la Leda ignuda & il ritratto di Mona Lisa Napoletana, che sono nella Fontana di Bleo in Francia, e conoscerà quanto l' arte superi, & quanto sia più potente in tirare à se gli occhi de gli intendenti, che l' istessa natura.* Mit dem Bericht, dass die Leda Leonardo's den Schwan im Schoſse gehabt habe, ergänzt hier Lomazzo aus der Erinnerung an derartige, auf

Michelangelo und Paolo Veronese zurückgehende realistischere Darstellungen der griechischen Sage die wichtige Nachricht, dass sich im XVI. Jahrhundert eine von Leonardo herstammende Leda zugleich mit der Mona Lisa im Königlichen Schlosse von Fontainebleau befand.



Leonardo. Figurenstudien. Skizzen zur Battaglia d'Anghiari und zum Trivulziodenkmal.
Turin. Biblioteca di S. M. Il Re.

Am 10. Februar 1851 verzeichnete die Augsburger Allgemeine (Nr. 41) eine Nachricht der Niedersächsischen Zeitung, dass in Hannover »das berühmte Gemälde, welches Leonardo auf Befehl des Lodovico il Moro zur Verherrlichung der Geburt von Zwillingssöhnen anfertigte, aufgefunden sei — eine nackte Leda mit zwei Knaben, ein Cupido, der Schwan und im Hintergrund eine Maulbeerlaube«. Woher der Gewährsmann der Niedersächsischen Zeitung diese, wenn sie auf Wahrheit beruhte, so wichtige Notiz geschöpft, ist mir leider unbekannt geblieben. Zwillingssöhne scheint Lodovico um die Mitte der achtziger Jahre allerdings besessen zu haben: dies

ergiebt sich aus der Stelle eines Briefes Piero Alamanni's an Lorenzo de' Medici vom XII. August 1487, den ich im Carteggio Mediceo des Staatsarchivs von Florenz (*Filza XL, Foglio 134*) fand: *Es ist uns neuerdings der Tod eines anderen Sohnes dazwischengekommen, welchen der Herr Lodovico hatte, ungefähr zwei oder drei Jahre alt, genannt Sforza: und er ist an demselben Übel gestorben, wie der andere: vorläufig weifs es der Herr Lodovico noch nicht; man schätzt, dass es ihn sehr schmerzen wird, weil er ein sehr schönes Kind war: und er liebte ihn sehr....* (ein für das Gemütsleben des Moro charakteristisches Schreiben, auf das ich gelegentlich der Vorführung von Leonardo's Galleranibildnis noch zurückkomme). Im übrigen fand ich bisher von einem derartigen Auftrage Lodovico's an Leonardo keine dokumentarische Spur.

Auf die Datierung der Skizze des Codex Atlanticus einzugehen, würde mich an dieser Stelle zu weit führen; feststellen kann ich hier nur, dass die Entstehung eines Kartons der stehenden Leda, wie er der Hauptfigur der Copie in der einstigen Borghesegalerie zum Vorbilde diente, erst in die Zeit des Aufenthalts in Florenz nach 1501 fällt. Dies beweisen uns vor allem die in Windsor-Castle befindlichen Blätter mit Studien für den künstlichen Haarschmuck der Leda, deren eines den (von Leonardo selbst in gewohnter Weise von rechts nach links geschriebenen) Vermerk: *da levare eporre — zum Abheben und Auflegen* trägt. Das gröfste dieser Blätter (Abb. S. 138) zeigt verschiedene Arten der Haaranordnung und zwar von vorn und von rückwärts gesehen — ein allerdings für eine malerische Komposition sonderbar erscheinendes Vorkommnis, das aber gerade für Leonardo höchst charakteristisch ist, für den Meister, der an Gewissenhaftigkeit im Sichklarwerden über die Endfolgen eines einmal zum Ertönen gebrachten künstlerischen Motivs sich nie genug thun kann, der u. a. in den Studien zur Komposition der Madonna mit der hl. Anna mit denkbarster Sorgfalt in Zeichnung und Technik auch alle diejenigen Gewandpartien zu Papier bringt, welche, weil von dem sich vorbeugenden Körper der heiligen Jungfrau verdeckt, auf dem Bilde gar nicht in Betracht kommen könnten. Auf der abgebildeten Windsorstudie sehen wir ganz links eine Art der Haaranordnung dargestellt, bei welcher anscheinend das Hauptaugenmerk auf die Durchführung einer von rückwärts hochgesteckten, bügelförmigen Flechte gelegt ist — bemerkenswert auch in der für den Meister so bezeichnenden Art, das Antlitz mit wenigen Strichen zu skizzieren, wie sie uns wohl vertraut ist aus dem Antlitz oben rechts auf Foglio 29 recto des Pariser *Manuscrit 2038*, das erläutern sollte, *in welcher Weise Du einen Kopf machen musst, damit seine Teile übereinstimmend seien mit den erforderlichen Richtungen.* Die anderen Köpfe dagegen zeigen uns die über den Schläfen zu einer Schnecke geordneten Flechten, aus deren Mitte sich eine lebhaft im Winde flatternde Haarsträhne herauslöst — letzteres ein echt Florentiner Motiv, wie wir es auf der grofsen, ganz frühen Madonnenkopfstudie der Uffizien, auf einer noch früheren Silberstiftzeichnung einer deutschen Sammlung, bei der hl. Lucia des Berliner Auferstehungsbildes, ferner auf einer aus der Sammlung Sir Malcolm's in das British Museum gelangten Kopfstudie Verrocchio's, sowie auf zahlreichen Köpfen Botticelli's kennen. Gelegentlich dieser Ledakopfstudie hat dann Leonardo noch etliche andere Haarputzskizzen entworfen, deren einige von Rafael in dem venezianischen Skizzenbuche kopiert worden sind.

Die Entstehungszeit dieser so wichtigen Leonardozeichnung können wir zunächst im allgemeinen aus der Art der Modellierung, den sich kreuzenden Lagen der Federstriche feststellen, enger begrenzen jedoch durch den Hinweis auf ein Blatt aus dem gleichfalls in Windsor aufbewahrten Traktat über die Muskeln des menschlichen Körpers,

welches aus der Arbeitsepoche Leonardo's im Spedale von S. Maria Nuova in Florenz stammt und ungefähr Mitte 1501 begonnen wurde. Die Skizze im Codex Atlanticus beweist uns aber, dass es sich bei diesem Windsorblatte nicht etwa um eine blofse Haarputzstudie als solche handelt, zu welcher dann etwa, durch die Kopfhaltung angeregt, ein anderer Künstler den Körper und die Scene hinzukomponiert hätte. Leonardo hat also eine stehende Leda ausgeführt während seiner zweiten langen Florentiner Periode, welche — die oben erwähnte (behufs Terrain- und Festungsstudien unternommene) von Mitte 1502 bis Mitte 1503 dauernde Reise abgerechnet — von Anfang 1501 bis Mitte 1506 währt. Eine der Ledagestalt nahe verwandte weibliche Figur findet sich oben links auf einem sehr wertvollen Blatte Leonardo's in der K. Bibliothek zu Turin (Abb. S. 140), welches auch Skizzen von Pferden für die Schlacht von Anghiari (1503—1506) und für das Trivulziodenkmal, sowie, oben rechts und auf der Rückseite, die ausgeführtere Studie zu einem älteren, mit dem Schwerte ausholenden Krieger enthält, der auf der Wand der Sala del Consiglio ausgeführt gewesen sein muss und von Rafael für seine Darstellung des Urteils Salomonis benutzt wurde. Auf einem anderen in Windsor befindlichen gleichzeitigen Blatte, dessen linke Hälfte mathematische Figuren, das Citat: *Horaz: Gott verkauft uns alle Güter für den Preis der Mühseligkeit*, sowie als Hauptbestandteil eine anatomische Zeichnung nebst einer Anweisung, die Organe des Unterleibes freizulegen, enthält, befindet sich ganz rechts, neben einem von Leonardo herrührenden Profilkopf eines Alten, eine ca. 5,5 cm hohe Skizze nach Leonardo's stehender Leda, von Schülerhand flüchtig hingeworfen und dann wieder halb ausgewischt. Diese sonst schwache Gestalt hätte für sich allein schon den Beweiswert, dass sich zur Zeit dieser Florentiner anatomischen Studien in der Werkstatt des Leonardo wenigstens ein Karton der stehenden Leda befand.

Die nach einer stehenden Leda Leonardo's gefertigten Kopien zerfallen in zwei Hauptgruppen: bei der ersten — um mit dem auffälligsten Merkmal zu beginnen — ist die Haaranordnung im wesentlichen übereinstimmend mit derjenigen rechts oben auf der abgebildeten Windsorzeichnung. Die Leda hält die linke Hand leicht auf den Rücken des Schwanes gelegt, letzterer umschliefst mit dem rechten Flügel den Unterkörper der Leda derart, dass die Flügelspitze wieder hinter der Kniekehle der letzteren verschwindet. Bei der zweiten Gruppe der Nachbildungen ist die schneckenförmige Flechte über der Schläfe verschwunden, das Haar verläuft wellenförmig über die Stirn, und von dieser aus ziehen sich schmale Flechten, parallel dem Mittelscheitel, nach der kranzartig um den Hinterkopf gelegten Hauptflechte. Die linke Hand ist auf diesen Kopien mehr nach vorn gelegt, hält auch zuweilen einen Blumenstraufs, so dass die Brust des ein wenig in den schattigen Hintergrund gerückten Tieres teilweise verdeckt ist und die Hauptlichter auf den Körper der Leda konzentriert werden. Der Hals des Schwanes ist, lebhafter bewegt, weiter nach rückwärts gebogen derart, dass Kopf und Schnabel eine Fortsetzung der Konturen des Ledakopfes bilden. Hierdurch war bei der Figur eine Änderung der linken Armhaltung und damit wieder eine leise Drehung des Oberkörpers nach vorn bedingt. Die Spitze des rechten Flügels tritt nicht mehr unterhalb des Knies zurück, sondern hängt seitwärts, fast bis zur Mitte der Höhe des Unterschenkels hernieder, die Vorderseite des Flügels ist mannigfaltiger gegliedert und hebt sich wirksamer vom Leibe der Leda ab. So sehen wir in allen Abweichungen, welche beide Redaktionen untereinander aufweisen, eine Fortentwickelung der zweiten gegenüber der ersten, und deshalb nehme ich an, dass das Vorbild der ersten Redaktion zwischen 1501 und 1506 in Florenz entstand, dasjenige der zweiten aber von Leonardo für Franz I in Frankreich, also zwischen 1516

und 1519, so dass das letztere mit dem von Lomazzo erwähnten, in Fontainebleau befindlich gewesenen Exemplar identisch wäre. Nicht unwichtig ist die Übereinstimmung, welche die Haaranordnung der zweiten Redaktion mit derjenigen der Pomona auf dem Gemälde Francesco Melzi's in der Berliner Gemäldegalerie aufweist, denn dieses letztere ist doch sicher nach 1516, wohl noch unter den Augen des Meisters, entstanden.

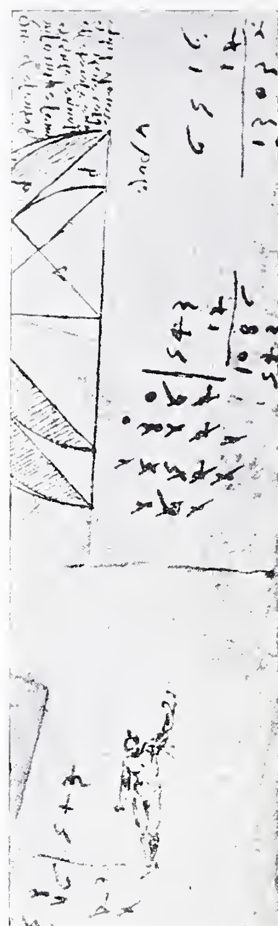
Unter den Nachbildungen der ersten Florentiner Redaktion führe ich das Gemälde der früheren Borghesegalerie (welches ich am ehesten dem Bacchiacca zuweisen möchte — man vergleiche auch Stellung und Bildung der Hände auf dem Tode Abel's in der Galerie Morelli zu Bergamo) und die Zeichnung Rafael's aus Windsor vor, welcher aus dem Schwan eine Riesengans gemacht hat, so dass man fast an eine Satire denken könnte. Eine Vertreterin der zweiten Fassung ist die Leda bei M. de la Rozière, welche, wenn auch in der Gesichtsbildung schwach, durch die treffliche Durchführung des Helldunkels Anspruch erheben darf, auf das Vorbild des Meisters unmittelbar zurückzugehen. Eine Rötelzeichnung, welche den Kopf der Leda mit dem Haarputz der zweiten Redaktion (also mit den dem Scheitel parallel laufenden dünnen Haarflechten statt der Schnecke) zeigt, besitzt die Galeria comunale von Mailand (jetzt im Kastell aufgestellt; photographiert von Marcozzi). Eine Kombinierung beider Redaktionen zeigt dann das Leinwandbild bei Frau Baurat Oppler in Hannover, dessen Abbildung ich der Freundlichkeit des Herrn Dr. Gustavo Frizzoni verdanke und das mir eine aus dem Ende des vorigen Jahrhunderts stammende französische Kopie nach einer verschollenen älteren Kopie zu sein scheint. Noch andere Kopien sind bekannt, weiteren bin ich auf der Spur: ich werde dieselben demnächst im Zusammenhang mit der Geschichte des gleichzeitigen Schaffens Leonardo's zu schildern versuchen und dann auch auf die Verschiedenheiten zu sprechen kommen, welche die Kinderdarstellungen zu Füfsen der Leda aufweisen. An dieser Stelle kam es mir nur darauf an, die Zusammengehörigkeit der verschiedenen Ledakopien mit der kleinen Skizze auf Foglio 156 recto des Codex Atlanticus nachzuweisen, und dieses Verhältnis ist von grofser Bedeutung für das Verständnis einer anderen Gruppe Leonardo'scher Gestalten, auf welche ich in den folgenden Zeilen hinweise.



Fast um dieselbe Zeit, wie jene Ledaskizze, fand ich auf einem anderen Blatte des Codex Atlanticus, auf Foglio 94 recto, die in den gleichen kleinen Dimensionen gehaltene Skizze einer jugendlichen männlichen Figur von verwandtem Gepräge, welche in mir alsbald die Erinnerung an einen Kreis praxitelischer Gestalten wachrief, aus dem ich hier nur den sogenannten Adonis des Museums von Neapel, den vom Flötenspielen ausruhenden Satyr und den Apollo Sauroktonos hervorhebe. Und gerade mit der Vorderansicht des letzteren zeigt unsere Skizze die engste Verwandtschaft. Das starke Herausbiegen der Hüfte des rechten Standbeines und, dementsprechend, der linken Brust; das Zurücktreten des linken Unterschenkels, so dass ein Teil des Fufses hinter die rechte Ferse gezogen bleibt; der erhobene, in stumpfem Winkel an die Brust ansetzende linke Arm, der erst in der Handgegend eine Stütze findet, der fast ganz von vorn gesehene, nach rechts unten blickende Kopf — diese Körperteile sind in beiden Gestalten im wesentlichen gleich gestellt, und beide erscheinen von derselben jugendlichen Schwungkraft belebt, die nur für wenige Augenblicke zur Ruhe gelangt ist, um den Verfolg einer plötzlich dazwischengetretenen Erscheinung



Rom. Vatikanische Sammlungen. Sauroktonos nach Praxiteles.



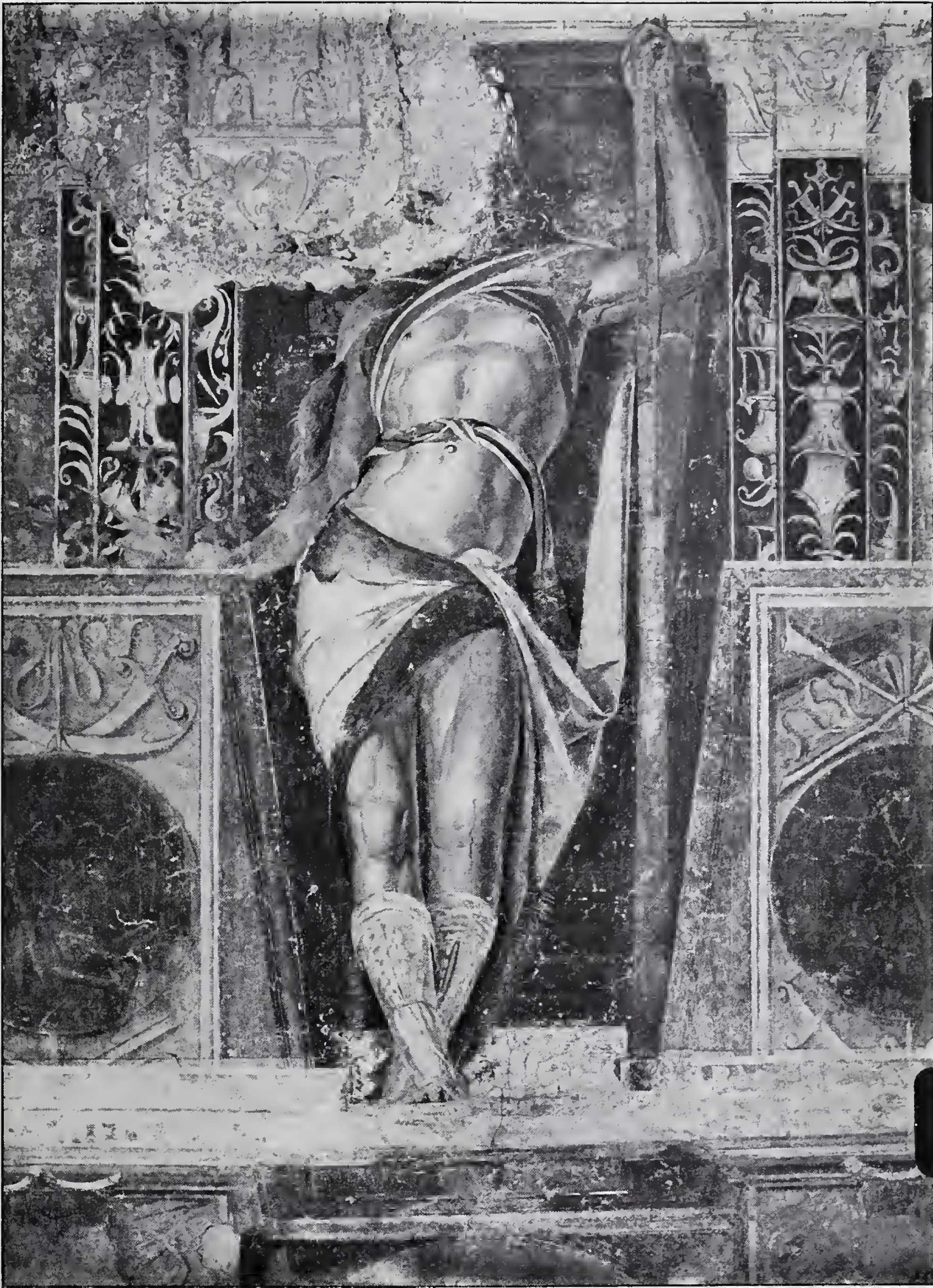
Leonardo. Skizze nach Praxiteles. Codex Atlanticus, Foglio 94 recto.



Windsor. Royal Library.

abzuwarten oder ihr Ende zu beschleunigen — nur der rechte Unterarm ist in der Skizze wesentlich anders gestellt, als bei der Statue: während hier die Hand sich hebt, um der den Baumstamm emporeilenden Eidechse den Todesstofs zu versetzen, ist auf dem Blatt des Codex Atlanticus der Unterarm nach unten gestreckt, als stützte sich die Hand auf einen festen flachen Körper auf.

Im Dezember des Jahres 1893, nachdem ich zum gröfsten Teile die Deckengewölbe des *Gabinetto degli Amorini*, dasjenige der *Cappella Ducale* sowie das



Der Merkur Leonardo's in Bramante's Wandmalerei der Sala del Tesoro im Kastell von Mailand.
Entdeckt von Paul Müller-Walde im Dezember 1894. Privataufnahme von Carl Bacmeister-Esslingen im Sommer 1895.

Mittelstück der *Sala delle asse* freigelegt hatte, dehnte ich meine Forschungen nach

Wandmalereien auch auf die Rocchetta aus, den gröfseren, befestigteren Teil des Kastells, welcher erst vom Beginn der neunziger Jahre ab in Lodovico's Ausschmückungsplänen eine Rolle zu spielen beginnt. Die geringe Hoffnung, die ich gehegt hatte, der Moro hätte in der Sala della balla die gelegentlich seiner Hochzeit in aller Eile zum Behängen der Wände hergestellten Leinwandbilder durch monumentale Malereien auf dem Wandbewurf selbst ersetzen lassen, musste ich nach angestellten Versuchen bald fallen lassen. Weit mehr zog es mich nach der *Sala del Tesoro*, dem von mächtigem, einem vom Winde geblähten Regenschirme gleichendem Gewölbe bedeckten, das Erdgeschoss des westlichen quadratischen Eckturmes einnehmenden Gemache, welches in der Gesamtanlage des Kastells der *Sala delle asse* entspricht und dessen Wandungen noch der alten Viscontifeste entstammen.

Die Geschichte des Saales war mir aus alten Dokumenten nicht unbekannt: er bildet einen Hauptanhaltspunkt in den Berichten von der glänzenden Hofhaltung Lodovico's. Hierher hatte letzterer den grofsen Schatz, der früher in der *Sala delle asse* aufbewahrt gewesen war, schaffen lassen; hier und in dem Nebenkabinett befanden sich die *argenterie*, für deren Vorhänge Leonardo die im ersten Aufsatze erwähnten, aus paarweise angeordneten Zugwinden und Seilen befindlichen Hebevorrichtungen herstellte (*modo dalzare eabafare le cortine deli argieti delfigniore,* Codex Trivulzianus, Foglio 4 recto); hier hatte der Moro den fremden Gesandten selbstbewusst seine Hauptstärke gewiesen, und wehmütigen Blickes hatte hier auch Isabella d'Este die schier unermesslichen Mengen von Goldstücken, Silber und Edelsteinen betrachtet, heimlich erwägend, wie viele edle Wünsche sie schon mit einem kleinen Teil davon hätte verwirklichen können; hier waren im Februar 1493 die Vornehmsten Mailands empfangen worden, welche kamen, die gelegentlich der Geburt des ersten Sohnes überbrachten Geschenke zu bewundern und die hohe Wöchnerin zu beglückwünschen. Dieser Saal hatte unter die wenigen, zu ebener Erde gelegenen Lokale des Kastells gehört, welche während der jahrhundertelangen Verwendung des letzteren als Kaserne vor der Umwandlung in Pferdeställe oder Soldatenküchen verschont geblieben waren. In ihm waren Uniformstücke aufbewahrt gewesen, und eine glückliche Fügung hatte durch all die Schicksalswechsel hindurch eine Schädigung der Wände durch Feuchtigkeit oder Rauch ferngehalten.

Oft hatte ich hier geweilt und die Blicke über die weiten Flächen zu dem herrlichen Gewölbe gleiten lassen, und ich hatte versucht, im Geiste das Bild wiederherzustellen, welches diese wahrhaft majestätischen Räume vor vierhundert Jahren boten, als ein genialer, trotz mancher Irrwege stets dem Erhabenen zugewandter Fürst hier waltete, bemüht, ein neues Zeitalter für Kunst und Wissenschaft heraufzuführen. Und meine Augen suchten die dichten Schichten, welche die Wände von ehedem bedeckten, zu durchbrechen, ob nicht eine jener Gestalten, welche Leonardo damals auf das Papier warf, farbenschimmernd hervorträte oder ein Bildnis aus dem herzoglichen Hause erkennbar würde oder wenigstens Ornamentstreifen, welche uns den Plan der Ausschmückung verrieten. Und wenn ich so den Raum abmafs, wie er für die militärischen Zwecke hergerichtet war, so vermisste ich von jeher eine Thür, durch welche man aus diesem Saale unmittelbar, ohne den Hof oder das Stiegenhaus berühren zu müssen, die den südwestlichen Flügel der Rocchetta einnehmenden Gemächer hätte betreten können; und das Vorhandensein eines solchen Zugangs musste mir um so gewisser erscheinen, als verschiedene gleichzeitige Briefe sowohl Lodovico's als zum Besuche weilender Gäste den Verkehr zwischen der *Sala del Tesoro* und dem *Camerino contiguo* als ungehindert zu verstehen gaben. Meine Zuversicht, dass sich

in der dieses Camerino von der Sala trennenden Wand eine derartige, vor Zeiten zugemauerte Thür noch befinden müsse, konnte auch nicht der Umstand beeinträchtigen, dass weder die früheren Beschreibungen des Kastells noch die die neueren Abmessungsresultate wiedergebenden Pläne auch nur die geringste Spur einer solchen berichteten.

So ging also im Dezember 1893 mein Trachten zunächst dahin, in der genannten Wandseite eine Verbindungsthür zu finden, und nicht lange brauchte ich auf die greifbare Bestätigung meiner Vermutung zu warten. Ich durchbrach die Wand an der mir geeignet scheinenden Stelle und befand mich in einem schmalen, flach gewölbten Raume, so lang, als die Dicke der Turmmauer beträgt, von jenseits durch die vom Camerino her eingefügte Füllung begrenzt. Mit Ende des Jahres wurden alle Arbeiten im Kastell eingestellt, und so musste ich vorläufig auf die Ausnutzung meines Fundes verzichten. Ein eigenartiges Gefühl beschlich mich, wenn ich die Wandfläche oberhalb des Thürsturzes emporblickte, und ich dachte, Lodovico müsste doch nicht der Moro gewesen sein, hätte er nicht, im Besitze eines Leonardo und eines Bramante, gerade dieser Stelle einen die Bedeutung des Ortes feiernden malerischen Schmuck verleihen lassen. — Ich kehrte damals nach Deutschland zurück, um die Veröffentlichung der von mir entdeckten und freigelegten Amorini Leonardo's vorzubereiten. Meine Gedanken weilten indessen grofsenteils in der *Sala del Tesoro*, und ich muss gestehen, ich bereute ein wenig die Voreiligkeit, mit der ich den Durchgang freigelegt, ohne vorderhand selbst die gesamte Umgebung desselben einer eingehenden Prüfung unterziehen zu können. Ich wusste, dass ein grofser Teil des Kastells im Jahre 1894 eine Ausstellung von Ölen und Weinen beherbergen sollte, und gerade die *Sala del Tesoro* war bestimmt, einen Hauptanziehungspunkt für das Publikum zu bilden. Wie leicht konnten schon während der Vorbereitungen Andere auf die mich beschäftigende Mutmafsung kommen, und ich war in steter Unruhe gegenüber der Möglichkeit, dass eine ungeübte Hand unter der Decke ein Meisterwerk finden und in übel angebrachter Neugierde misshandeln könnte. — Von Deutschland kam ich nach Windsor, um die unvergleichlichen Leonardoschätze I. M. der Königin von England zu studieren[1]), und hierbei fiel mir ein kleines Blatt in die Hände, auf welchem sich der aus dem alltäglichen Leben gerissene, mit wunderbarer Energie von Leonardo's Stift festgehaltene Kopf zum Apostel Bartholomäus im letzten Abendmahle befindet, zugleich mit Skizzen für die bisher so wenig beachteten Eichenkränze in den Lünetten oberhalb des Cenacolo, nebst handschriftlichem Vermerk des Meisters, in den *barco*, den Park des Kastells von Porta Giovia, gehen zu wollen, um in einem dort befindlichen Wasser Experimente vorzunehmen. Und auf der Rückseite dieses, die Studie zum Apostelkopf tragenden, also ungefähr aus dem Jahre 1493 oder aus wenig späterer Zeit stammenden Blattes las ich die Worte: *guido cabattieri †† dale mjfure proportionate †† danari — †† carruchole †† chiodi †† corda †† merchurio †† tela †† lunedi † i[n]domo ††*. Leonardo notiert also zur Vorbereitung: *Zugwinden, Nägel, Seil, Mercurio, Leinwand* — wie sollte mir da nicht sofort die aus Zugwinden und Seilen bestehende, mit Nägeln an der Wand befestigte, auf Foglio 4 verso des Codex Trivulzianus und auch sonst noch im Codex Atlanticus skizzierte Vorrichtung Leonardo's, *die Vorhänge der argenterie des Signore hochzuheben und herabzulassen*, und ihr Standort, die *Sala del Tesoro*, einfallen, und mich durchzuckte der Gedanke: in jenem Saal, der die Schätze Lodovico's barg, hatte Leonardo's Hand zu der Zeit, als sie die

[1]) In Windsor Castle wurde mir die dankenswerteste Unterstützung und Erleichterung durch den Bibliothekar I. M. der Königin, Sir Holmes, zu teil.

mechanischen Sicherungsmittel anbrachte, auch die schützende Gottheit, einen Merkur, auf die Wand gemalt. — Freilich als ich dann kühler überlegte und besonders die Schlussworte *lunedi in domo* (womit Leonardo sonst schlechthin den Dom von Mailand bezeichnet) in Betracht zog, hielt ich zunächst auch die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, jene Aufzeichnung des Windsorblattes könnte sich auf eine andere aus Zugwinden und Seilen zusammengesetzte Vorrichtung Leonardo's beziehen, bestimmt, den im Dome aufbewahrten Nagel vom heiligen Kreuze zu umfassen, und den Blicken auch der fernstehenden Gläubigen sichtbar, hoch über dem Altar des Domes in der Schwebe zu erhalten — eine Anordnung, welche wir auf Foglio 12 recto und auf Foglio 15 recto des Pariser Manuskriptes L skizziert finden, zugleich mit den Worten: *indomo alla charucho ÷ la delciodo della croce*. Allein das Manuskript L ist frühestens im April 1497 von Leonardo in Gebrauch genommen worden (auf Foglio 94 recto desselben steht *lacappa difalaj adi 4 daprile ÷ 1497*) und auch damals nur auf wenigen Blättern benutzt worden, um dem Meister später zu Notizen über politische Geschehnisse des Jahres 1500, wie den Sturz und die Gefangennahme des Moro, besonders aber zu solchen aus der oben erwähnten, in den Jahren 1502 und 1503 durch Toscana, Umbrien und die Marken unternommenen Reise zu dienen. Selbst also die Möglichkeit zugegeben, das Wort *merchurio* als *Quecksilber* zu nehmen, welches etwa als regulierendes Gegengewicht hätte beigefügt werden können, wäre doch die Annahme ausgeschlossen, dass Leonardo bereits im Jahre 1493, zugleich mit Vorstudien für das Abendmahl, für den Nagel vom heiligen Kreuz eine Hebevorrichtung geschaffen hätte.

Jedenfalls trug jene Notiz des Windsorblattes nicht wenig dazu bei, meine Hoffnungen zu festigen und mich anzuspornen, auf der Wand der *Sala del Tesoro* selbst, sobald es nur anging, meine Nachforschungen zu beginnen. So kam ich im Herbste 1894 in das Mailänder Kastell zurück, wo die Ausstellung sich ihrem Ende zuneigte. Nicht ohne Bangigkeit betrat ich den alten Schatzsaal, allein dieses Mal waren meine Befürchtungen unbegründet gewesen: die von mir gefundene Thür war durch ein hochansteigendes Gerüst verstellt, auf dessen Stufen riesige Behälter mit Öl standen, — Tausende hatten unterdessen diesen Raum betreten, und keinem Einzigen war der Gedanke gekommen, hier nach Wandmalereien zu fahnden. Langsam ging mit Beginn des Winters die Räumung der Ausstellungssäle vor sich, im Dezember endlich war die *Sala del Tesoro* wieder in den Zustand versetzt, in welchem ich sie ein Jahr zuvor verlassen hatte, und ich konnte nunmehr daran gehen, den langgehegten Plan zur Ausführung zu bringen.

Nach den im *Gabinetto degli Amorini* gemachten Erfahrungen schritt ich dieses Mal etwas vorsichtiger zu Werke, und an einem recht trüben Sonntage, wo ich das ganze Kastell leer wusste, schaffte ich mir eine lange Leiter nach der Rocchetta und in den Saal und stellte dieselbe vor der von mir gefundenen Thür auf.

Ich fand die den ursprünglichen Wandbewurf bedeckende Schicht sehr ungefügig: sie schien aus mit Leimwasser angerührtem Marmorstuck aufgetragen und gegengeklopft zu sein und war im Laufe der Jahrhunderte hart wie Stein geworden. Aber ich hatte das Glück, an einer recht günstigen Stelle zu beginnen, und nach einigen Tagen saurer Arbeit, die ich mit eigens aus dem Auslande mitgebrachten Stahlinstrumenten durchführte, war es mir gelungen, folgende Aufschrift freizulegen:

QVOT DEVS ABSTVLERAT PERVIGIL ANGVI GERAT
TOT LVMINA RED...T ARGO SERVET VT ARCIS OPES

So konnte denn kein Zweifel mehr bestehen: an dieser Wand war der den Schlangenstab tragende Gott dargestellt gewesen, Merkur, der Töter des Argus, dessen

Heer von Augen der Bewachung der hier aufgehäuften Schätze dienstbar erscheinen sollte. Was ich aber zugleich feststellen konnte: die beiden weifsen schmalen Schrifttafeln, welche (in gleicher Höhe, aber in einem gewissen Abstande voneinander) jenes Distichon in blauen Lettern tragen, verdeckten zwei ursprünglich auf die frische Wand gemalt gewesene Gesimsstücke, waren also, und zwar in Guazzofarben, einem vorher bestehenden Fresko hinzugefügt worden, und daraus musste ich schliefsen, dass auch der Merkur, von welchem die Zeilen sprechen, einer vorhanden gewesenen Malerei eingefügt worden war. Und letztere musste, nach den beiden Gesimsstücken zu schliefsen, eine Architektur darstellen, in welcher der Merkur oberhalb jener seinen Platz erhalten hatte, und zwar höchstwahrscheinlich in der Mitte über beiden, wo die Profilierungen durch ein perspektivisch zurücktretendes Gebälk unterbrochen wurden.

So schien mir wenigstens die Hauptdisposition des Wandschmuckes gegeben, und in Verfolg derselben zog ich von Anfang an wohl in Betracht, dass auch die Hauptfigur, als einem bestehenden Fresko hinzugefügt, nicht in Freskomanier ausgeführt sein konnte, dass vielmehr — zumal es sich hier höchstwahrscheinlich um ein Werk von der Hand Leonardo's handelte — entweder enkaustische — wie sie der Meister für die Amorini des Kastells und bald darauf für das Cenacolo angewendet — oder eine Art Wasserfarbenmalerei vorläge. Und die Freilegung einer solchen Gestalt legte mir die denkbar gröfste Vorsicht auf: dieselbe war mit Hoffnung auf Gelingen nur derart durchzuführen, dass ich die riesige Fläche, welche den ursprünglichen Wandbewurf bedeckte, mit schmalen, möglichst scharf geschliffenen Meifseln gleichmäfsig fortschnitt. Unter diesen Erwägungen wagte ich mich an die Arbeit, und ich brauche wohl nicht zu versichern, dass dieselbe schon nicht mehr Geduld, sondern vielmehr nahezu die Aufopferung des eigenen Ichs erforderte.

Ich unterlasse es an dieser Stelle, die einzelnen Phasen der Freilegung der gewaltigen gemalten Architektur zu beschreiben und gebe nur einen kurzen Überblick über die einzelnen Bauglieder, wie sie vom Fufsboden bis zum Gewölbe hinauf emporsteigen und die Hauptfigur tragen und allseitig umgeben: zu beiden Seiten der kleinen Thür pilasterartige Füllungen; über diesen zwei weit vorspringende Konsolen, welche Gebälk und darüber hohe Sockel tragen, auf denen die obengenannten Gesimsstücke mit den später hinzugefügten Schrifttafeln aufruhen. Auf dem so gebildeten breiten Unterbau erheben sich, den Konsolen und Sockeln räumlich entsprechend, zwei Brüstungen und in der Mitte dieser: zwei nach vorn hin durch dreiteilige Pilaster begrenzte senkrechte Wände, welche, zusammen mit einer in der perspektivischen Ansicht nach hinten herabsteigenden Kassettendecke, ein nischenartiges Gemach zu bilden scheinen. Das Ganze ist von einem hohen, vielgegliederten Architrave bekrönt, über dessen Mitte sich noch eine aus zwei langgestreckten Voluten gebildete Giebelung erhebt. — Der Gesamtaufbau dieser in stärkster Verkürzung mit unübertrefflicher Meisterschaft der perspektivischen Durchbildung gezeichneten Architektur, die vollendeten Verhältnisse der einzelnen Bauglieder zu einander, die Profilierung des Gebälkes und der Gesimse, das Ausladen der Pilasterkapitäle und des Architravs liefs in mir von vornherein keinen Zweifel bestehen, dass ihr Schöpfer kein anderer sein konnte, als der Schüler Piero della Francesca's und Luciano da Laurana's, welcher das Querschiff von S. Maria presso S. Satiro und die Canonica von S. Ambrogio erbaute — Bramante d' Urbino. Und diese Erkenntnis diente mir zur Leiterin für die Blofslegung der Details, welche die Architekturglieder in eigenartigem Reichtum bekleiden, besonders bei den die rechteckigen Felder füllenden, in Chiarooscuro ausgeführten, figurenreichen Medaillons, wo der Meifsel die auf den Fresko-Untergrund mit Aquarell-

farbe aufgetragenen Konturen und lichten Höhungen unter der harten Deckschicht zu suchen hatte.

Die Füllungen zu Seiten der Thür zeigen auf Purpurgrund hellgraue, aus Disken, Bechern, Blattwerk und Vogelleibern zusammengesetzte Ornamente; die Konsolen sind mit wagerechten, spitzigen Blättern belegt, ganz ähnlich, wie einige Schlusssteine der Archivolten des Klosterhofes beim Chor von S. Maria delle Grazie; zwischen ihnen, aber unmittelbar über dem Thürsturz, lesen wir auf einer Schrifttafel die Worte: · ADVLTERINAE · ABITE · CLAVES · Es folgt der durch ein über den Konsolen verkröpftes Gebälk vermittelte Sockelbau, dessen perspektivisch zurücktretendes Mittelfeld ein gelbes Medaillon von ca. 1 m im Durchmesser aufweist. Es schien mir zweifellos, dass ich auf diesem eine figürliche Darstellung finden würde, und ich erwartete Gestalten von vorwiegend mantegneskem Charakter, wenn ich auch Figuren von mehr umbrischem Anstrich, wie die beiden Jünglinge von rechts auf dem bekannten Stiche des British Museum und der Casa Perego (vergl. die Abbildung in dem Aufsatze W. v. Seidlitz' in Bd. VIII, S. 190 dieses Jahrbuchs), nicht für ausgeschlossen hielt. Das Herausarbeiten der Konturen gebot die gröfste Vorsicht: dieselben sind, wie bemerkt, in Aquarellfarben mit der Pinselspitze auf den gelben Grund gezeichnet; ich musste, um die Komposition klar zu gewinnen, die harte Deckschicht so weit wie irgend möglich fortzuschneiden suchen und lief hierbei fortwährend Gefahr, durch einen wenn auch nur ganz geringen Mehrdruck des Meifsels die ganz dünne Kontur mit zu entfernen. Allein die so entstehende Unsicherheit wurde auf Grund der oben begründeten Berechnungen auf den jedesmaligen Anfang einer Figur beschränkt: das ununterbrochene Heranziehen von Gestalten all' jener Künstler, welche überhaupt auf den Maler Bramante hatten einwirken können — Piero della Francesca, Fra Carnevale (die ältere umbrische Schule nicht ausgeschlossen), besonders aber an dieser Stelle Mantegna und vielleicht auch Leonardo — liefs mich glücklich die gesamte Komposition mit all' ihren Einzelheiten wieder ans Licht ziehen. Dieselbe zeigt vorn in der Mitte eines pilastergeschmückten Saales einen auf dem Fufsboden kauernden Dieb, welcher mit der Rechten in eine der geöffneten Geldkisten langt; vorn links sitzen, eifrig miteinander beratend, vier Richter, der vorderste ein Bischof; in der Mitte des Hintergrundes erblicken wir auf einem durch Stufen erhöhten Thron den Herzog, die Linke auf die Brust gelegt, das Antlitz erhoben, als wollte er den Himmel um Erleuchtung im Urteile anflehen; zu jeder Seite seines Sitzes harren zwei Pagen; im Vordergrunde rechts stehen zwei Männer, der hintere eine Wage haltend, der dem Beschauer nähere als der Scharfrichter gekennzeichnet, nur des Ausspruches der Richter wartend, um seines Amtes zu walten — das Ganze: eine Allegorie der Gerechtigkeit, welche strafend dem Vergehen auf dem Fufse folgt.

Es dürfte kaum ein malerisches Werk Bramante's zu erwünschen sein, welches so vollständig sein Werden auf diesem Kunstgebiete widerspiegelt und innerhalb der erfahrenen Einflüsse so stark seine Eigenart ausprägt, wie diese Medaillondarstellung: der Henker vorn rechts mit den zu langen Beinen stimmt fast genau mit der Gestalt vorn rechts auf Mantegna's Fresko in der Camera degli Sposi des Kastells von Mantua überein, welches die Begegnung des Marchese Lodovico mit seinem die Kardinalswürde bekleidenden Sohne Francesco darstellt; nur weist das über den Hüften stark einwärts tretende Rückgrat wieder auf die in Bramante's erster Heimat übliche Formengebung hin. Und völlig auf deren Boden erwachsen erscheinen die Pagen zu beiden Seiten des Herzogsthrones, innig verwandt den beiden obenerwähnten Jünglingen vorn rechts auf dem grofsen Stiche — Figuren, wie sie uns aus zahl-

reichen umbrischen Gemälden vertraut sind, besonders aus den jetzt Fiorenzo di Lorenzo zugeschriebenen, auch architektonisch so interessanten Darstellungen aus dem Leben des hl. Bernardin in der Pinacoteca Vannucci zu Perugia, und wie sie u. a. die Hintergründe bei Pinturicchio und Perugino reichlich füllen. — Die Gestalt des thronenden Herzogs ist völlig mantegnesk und findet in den Fresken der Eremitani wie in den Medaillons der Gewölbedecke der Camera degli Sposi ihre Analogien. Von ganz besonderem Interesse aber sind für uns die drei weltlichen Richter, welche auf der Bank vorn links Platz genommen: sie sind in der Gesamtanordnung zu einander, in der Stellung der Köpfe, in den Gesten der Hände fast unverändert der linken Hälfte von Leonardo's brauner Untermalung in den Uffizien entnommen und liefern uns das erste Beispiel der künstlerischen Beziehungen zwischen den beiden gröfsten Genien an Lodovico's Hofe, von denen ein jeder, in weiser Erkenntnis des persönlichen Kraftmafses, dem Genossen den Vortritt auf dessen ureigenem Gebiete einräumt. All' diese Figuren aber, an welche Kunstrichtung sie nun auch anklingen mögen, zeigen die gestaltende Hand Bramante's vornehmlich in den eigenartigen kubischen Köpfen mit der eckigen niedrigen Stirn, den nach der Nase hin zu stark hervortretenden Backenknochen und dem übertrieben niedrigen Unterkiefer, welcher den Gesichtern oft etwas Froschhaftes verleiht — Sonderbarkeiten, die nur unter dem Einflusse des Vorbildes Leonardo's sich teilweise mildern. Noch urwüchsiger tritt uns dieser Typus auf dem linken der beiden rotbraunen Medaillons entgegen, welche die Stirnseiten der oberhalb der wappengeschmückten Sockel aufgebauten Brüstungen schmücken. Hier ist Merkur dargestellt, wie er den die Io bewachenden Argus einschläfert — eine Gestalt, welche wiederum den Eckfiguren auf dem obengenannten Fresko Mantegna's äufserst nahe steht, die übermäfsig langen Ausmafse der Beine aber noch weit übertreibt. Rechts auf dem entsprechenden rechten Medaillon dagegen tritt uns Merkur mit völlig veränderter Formengebung entgegen: wie er da auf den von ihm soeben getöteten, mit abgetrenntem Haupte daliegenden Argus herabblickt, erscheint er als das unmittelbare Vorbild des Apollo, welcher auf dem Karton in Venedig und auf dem entsprechenden Gemälde des Louvre dem Spiele des Marsyas zuhorchend dasteht — er ist eine durch und durch umbrische Gestalt, fast noch gotisch ausgeschwungen.

In welch' andere Sphäre führt uns nun die Gestalt, welche den vornehmsten Platz in der gesamten Komposition einnimmt, die Nische zwischen den beiden Brüstungen und den auf ihnen errichteten Wänden! — Mit gröfster Behutsamkeit hatte ich mich dieser Figur genähert, von den genannten Baugliedern aus strichweise den äufseren Konturen nachforschend. Die alsbald sich herausstellende Verschiedenheit zwischen der Maltechnik des Hintergrundes und derjenigen des Körpers erleichterte mir zum Teil diese Aufgabe; weit mehr aber unterstützte mich die, auf je engeren kleineren Umfang ich den letzteren einschränken konnte, immer stärker werdende Erinnerung an eine von mir Jahre zuvor gefundene Gestalt Leonardo's: an die kleine Skizze auf Foglio 94 recto des Codex Atlanticus (vergl. die Abb. S. 144) sowie, durch diese vermittelt, die vergleichende Heranziehung des Sauroktonos und der Leda. Und zunächst für die völlige Feststellung der Konturen wurde mir gerade der Unterschied wertvoll, welchen der rechte Unterarm der Skizze gegenüber demjenigen der Statue aufweist: auch auf der Wandmalerei ist der Arm völlig nach unten gerichtet und die Hand ruht auf der Oberfläche der Brüstung auf.

Und was mich die Worte Leonardo's auf dem die Studie zum Apostelkopf tragenden Blatte in Windsor ahnen liefsen, was die Zusammenstellung jener Skizze

des Codex Atlanticus mit den auf der Wand gefundenen Umrissen wahrscheinlich machte, das wurde dann durch die Freilegung der Körperfläche selbst zur freudigen Gewissheit.

Diese hoheitsvolle, von griechischem Geiste durchwehte Erscheinung, wahrhaft würdig der die harmonische Ausbildung aller im Körper schlummernden Kräfte ebensowohl als die Ebenheit des täglichen Verkehres fördernden und schirmenden Gottheit, dieser geschmeidig schlanke und dabei bis in alle Einzelheiten von übermenschlicher Stärke quillende Torso mit der herrlich gewölbten Brust und dem weich geschwungenen Unterleib, diese elastischen und doch so kraftstrotzenden Gliedmafsen bekunden nicht nur in jedem Teile des Entwurfes, in der Durchführung der perspektivischen Verkürzung die Hand des gröfsten Künstlers, sie bezeugen im Aufbau des Knochengerüstes, in der Durchbildung der Muskellagen die Abstammung von einem vollkommenen Meister der anatomischen Wissenschaft. Wie sich dieser hell in hell modellierte Körper leuchtend vor dem von den Schultern herabhängenden, unten den Konturen der Beine folgenden, orangegelben Löwenfelle abhebt, wie das Licht des vom linken Oberarme herunterfallenden, in schönstem Wurfe dann in die Hüftbekleidung wieder hinaufgezogenen Leinenstückes auf die linke Körperhälfte zurückgeworfen wird, wie das Schillern der sammetartigen Haut, welches dem Blicke des vorbeischreitenden Beschauers zu folgen scheint, verwirklicht ist, alles dieses verrät das Walten eines malerischen Genies ersten Ranges. Da finden wir nichts, das des Namens Leonardo's nicht in jeder Hinsicht vollauf würdig erschiene. Und zu seinen besonderen Eigentümlichkeiten gehört dann die bis an die Grenze des Möglichen ausgedehnte Länge des Unterleibes, wie wir sie auf vielen Windsorzeichnungen finden — in völligem Gegensatze z. B. zum Giganten des Michelangelo —, ferner die Art und Weise, wie die Binden über die Schultern und die Brust gelegt sind, wie das Fell zuerst den rechten Oberarm kapselartig umschliefst, um dann ganz plötzlich sich nach aufsen zu biegen (genau so, wie u. a. der Mantel der heiligen Jungfrau auf der braunen Untermalung der Uffizien), wie die vordere Körperfläche in der Mitte durch die oberhalb des Nabels verschlungenen Binden unterbrochen und so nach Raum und Färbung gegliedert wird (man vergleiche die Studien zum Epiphaniasbilde und zur Anbetung der Hirten), wie das Löwenfell über die rechte Hüfte gelegt ist (ganz ähnlich der Mantellage beim hl. Petrus des Abendmahles), wie die orangegelben Überschläge der Hüftbekleidung breitflüssig hingestrichen sind (gleich dem Futter des Wamses bei dem männlichen Bildnisse der Ambrosiana), wie der Bug des monumental herabfallenden Leinenstückes angeordnet ist (wie auf den meisten Gewandstudien des Meisters), wie die Modellierung mit all' ihren feinen Übergängen durch schräge, fast einander parallel laufende Strichlagen erzielt ist, als hätten wir es nicht mit einer Wandmalerei, sondern mit einer ungeheuren, auf grundiertem Papier durchgeführten Handzeichnung zu thun — alle diese Eigenschaften sind Merkmale des einen Leonardo und bezeugen uns die eigenhändige Ausführung dieser unvergleichlichen Gestalt bis in alle Einzelheiten hinein.

Wie könnte ich heute noch die Mühen eines Jahres schildern, welche die Freilegung dieses Merkur erforderte! Derselbe ist ganz in Guazzo gemalt, seine Oberfläche war mit dem Marmorstucke, welcher wenige Jahre nach der Vollendung der Arbeit dagegen geklopft wurde, organisch verwachsen, und diese Stuckdecke war fast so hart wie Stein geworden. Die Schwierigkeit wurde noch erhöht durch den Umstand, dass der Mauerbewurf klaffende Risse aufwies und dass aus diesen die warme Feuchtigkeit hervorzudringen schien, welche von dem unter der *Sala del*

Tesoro belegenen, zur Weinfabrikation verwendeten Keller emporstieg. Aber die Hoffnung, ein Leonardowerk zurückerobern zu können, liefs mich trotz aller Hindernisse, die mir Wandbeschaffenheit und Mifsgunst in den Weg stellten, den Mut nicht verlieren. Sechs volle Monate habe ich, vom frühen Morgen bis zum Anbruche der Nacht, nur an der Befreiung des Oberkörpers gearbeitet, und ich würde diese schier unüberwindlich scheinende Aufgabe innerhalb solcher Frist nicht haben vollenden können, hätten mir nicht eine Anzahl entsprechender anatomischer Zeichnungen Leonardo's, sowie (besonders für die Partien unmittelbar über der Hüftbekleidung) die Kopien seiner stehenden Leda das Vorbild des Auffindbaren geliefert. — Und habe ich ich auch unbewusst, trotz aller von mir gewahrten Zurückhaltung, gegen mich das Treiben gewisser Elemente erregt, welche es dem Fremden nicht verzeihen können, dass er nach dem Mühen langer Jahre einen Erfolg gehabt,[1] so war es mir doch beschieden, einen genialen architektonischen Entwurf und das malerische Hauptwerk des Bramante d'Urbino, sowie eine der eigenartigsten Gestalten Leonardo da Vinci's im wesentlichen trefflich erhalten der toten Mauer wieder zu entreifsen und so der Kunstbetrachtung eine der herrlichsten Meisterschöpfungen der Renaissance, der Wissenschaft ein, wie wir sehen werden, hochbedeutendes Forschungsobjekt zurückzugewinnen.

Nur eine herbe Enttäuschung brachte mir der Verlauf meiner Arbeit: das Antlitz des Merkur war nicht mehr vorhanden; dasselbe hat einem Marmorblock weichen müssen, welcher in Gestalt eines Wandkapitäls gelegentlich der noch während der Herrschaft Lodovico's durchgeführten Erhöhung des Deckengewölbes eingefügt wurde. So schmerzlich wir diesen Verlust zu beklagen haben, ihm haben wir andererseits die vorzügliche Erhaltung der gesamten Wandmalerei zu danken, denn gleichzeitig mit der Umgestaltung des Gewölbes wurde höchstwahrscheinlich die schützende Stuckdecke gegen die Mauerfläche geklopft.

Unsere Abbildung giebt den Merkur in dem Zustande, in welchem sich die Freilegung Ende Juni 1895 befand. In den darauf folgenden Monaten, bis zu meiner im Dezember 1895 erfolgten Abreise aus Mailand habe ich noch lange Wochen auf diese Gestalt verwendet, und unzählige Feinheiten sind neu zu Tage getreten. Ich

---

[1]) Um so inniger danke ich denjenigen Persönlichkeiten, welche mir bei der schwierigen Arbeit ihre thatkräftige Unterstützung liehen und mir in allen Kämpfen getreulich ihre Gunst erhielten: dem Conte Adeodato Bonasi, Senatore del Regno, der mir als Regio Commissario Straordinario die Befugnis zur Arbeit gütig verlieh; dem Sindaco Nobile Pippo Vigoni, der mir dieselbe einsichtig verlängerte; dem Principe Gian Giacomo Trivulzio, der mir die reichen Schätze seiner Bibliothek zur Verfügung stellte, sowie dessen gelehrtem Bibliothekar Ing. Emilio Motta, dem trefflichsten Kenner lombardischer Geschichte, welcher durch lange Jahre eine zuverlässige Stütze meiner Specialstudien war; der Duchessa Melzi d'Eril; dem Marchese Ermes Visconti; dem Conte G. del Giovio und dem Conte Cesare del Majno, den begeisterten Wahrern der Renaissancekunst, welche mir unermüdlich das Studium vieler Kunstwerke vermittelten; dem General Comm. Leandro Paoletti; dem Comm. Prof. Adolfo Venturi; dem Herrn Albert Vonwiller; dem Dottore Cav. Gustavo Frizzoni; dem Dottore Cav. Giulio Carotti, Secretario der R. Accademia delle Belle Arti; dem Cav. Arch. Moretti, dem rührigen Direktor des Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti in Lombardia, der sich warm der Sala del Tesoro annahm und die dem Merkur drohenden Gefahren eifrig abzuwenden trachtete. — Auch der Arch. Luigi Riva und der Maler Oreste Silvestri gehören zu denjenigen, welche in uneigennütziger und dankenswerter Weise ihre Kräfte in den Dienst Leonardo's stellten.

hoffe, den damals zurückgelassenen Zustand der gesamten Wandmalereien der *Sala del Tesoro* binnen kurzem [1]) in einer Anzahl von Einzelaufnahmen der Öffentlichkeit vorführen zu können, zusammen mit einer ausführlichen Darstellung ihrer Entstehung und ihrer Geschicke. Die oben eingefügte Zinkotypie sollte nur die allgemeine Formengebung des Merkur darthun, und sie dürfte zeigen, wie der gröfste Künstler der Neuzeit, der *mirator veterum discipulusque memor*, auch für die Malerei einmal dem gröfsten Künstler des Altertums die Hand reichte, um von diesem eines von dessen glücklichsten Motiven zu empfangen, das er dann aus eigener Machtvollkommenheit zu einem neuen gewaltigen Wesen gestaltet, wert des ersten klassischen Namens. Und als seine Phantasie sich dann wiederum in der Welt der griechischen Sagen schöpferisch umthut, da bildet er das gewonnene praxitelische Motiv in das Weibliche über und schafft eine der holdseligsten Verkörperungen gedämpfter Sinnenerregung, die stehende Leda.

URKUNDLICHE BELEGE

Die »Beiträge zur Kenntnis des Leonardo da Vinci« sollen dazu dienen, aus allen Gebieten des Schaffens Leonardo's Beispiele zu geben und Andre zur Leonardoforschung mit anzuregen. Die mir hier gestattete zwanglosere Form ermöglicht es, zumal in den Anmerkungen, eine Anzahl Fragen zu erörtern, die besonders beim Lesen Leonardo'scher Handschriftstellen Vielen auf die Lippen treten mögen. Die von mir wörtlich übertragenen Stellen der Manuskripte Leonardo's, wie der übrigen Dokumente sind von mir selbst nach den Originalen am Orte der Aufbewahrung kopiert worden. Die im Original ausgelassenen Worte habe ich in Klammern [...] ergänzt, die im Original wieder ausgestrichenen Worte sind mit deutschen Lettern gedruckt. Die von Leonardo durch Überschreiben eingefügten Worte sind durch ˬˬ ausgezeichnet; ein † deutet einen Zeilenschluss im Originale an, ein †† den Schluss eines Absatzes. Ich unterlasse es, auf die in früheren Jahren über Leonardo begreiflicherweise geschriebenen Irrtümer einzugehen und begnüge mich mit dem Hinweis auf die in letzter Zeit erschienenen Werke, die noch in Händen vieler Leonardofreunde sind. Wer sich für die älteren Irrtümer interessiert, dem empfehle ich das Studium der weitläufigen Erörterungen von: *Gustavo Uzielli, Ricerche intorno a Leonardo da Vinci. Serie prima. Volume primo. Edizione seconda. Torino. Ermanno Löscher. 1896.*

Ausdrücklich bemerke ich, dass durch diese »Beiträge« gröfsere Monographieen, deren Erscheinen schon für die nächste Zeit bevorsteht, in keiner Weise beeinträchtigt werden, dass die »Beiträge« vielmehr dazu dienen werden, diese Monographieen vorzubereiten und zu ergänzen.

Es folgt hier der Wortlaut der oben wiedergegebenen Stellen aus Handschriften und schwer zugänglichen Druckwerken, mit Angabe der Zahlen der Seiten (**S...**), auf welchen sie in den fortlaufenden Text eingefügt sind.

---

[1]) Vergl. Band I von des Verfassers: *Die Wandmalereien des Leonardo da Vinci und des Bramante d'Urbino in den Residenzen der Herzöge von Mailand.*

S. 92.

Archivo di Stato — Firenze. Carteggio Mediceo-Filza L, carta 159.

Magnifico Laurentio de Medicis maiori Florentie.

Lunedi nocte giunſeno le vr̃e de XVII *Cōla inſtructione di Pagolantonio perche il † signore · Lodovico · era auccellare che torno hierſera a nocte nõ potei hieri Conſerire Cōla † excellentia sua · ſtamani a buona hora ſono ſtato cõ Quella, et prima lettagli la vostra che † contiene circa le cose del papa, di poi la instructione di pagolantonio* . . . .
. . . .

El · signore · Lodovico e / in animo di fare vna dignia ſepultura al padre / et di gia ha / † ordinato che Leonardo da vinci ne facci il modello: Cioe / vno grandissimo † Cauallo di bronzo fuui il Duca Francesco armato: Et perche · sua · excellentia · vorrebbe fare † vna coſa inſuperlativo grado / ma decto / per ſua parte vi ſcriua che deſiderrebbe voi † gli mandaſsi vno maeſtro / o / dua apti atale opera: et per *benchegli habbi Comesso queſta † cosa in Leonardo da vinci nõ mi pare si Consuli molto la ſappi Condurre.*

Domani si partira di Qui il signore · Lodovico per eſseṙ ad Milano. Lunedi proximo ſi partira per † eſseṙ in lomellina ‸ inſieme Col Duca et duchessa di Milano et pocha altra gente — et ire di luogho ĩ ‸ luogho Chacciando et vcellando ſecondo lapetito gli tranſportera . . . .

Raccomandomiuj Papie XXII*ᵃ Julij 1489.*

Petrus Alamãnus Eques et orator.

S. 93.

R. Biblioteca Palatina — Firenze. Cod. XVII, 17, foglio 88.

. . . . *stette da Giouane col Mag*co *L*ᵒ *deme- † dicj, et dandolj prouisione per se il faceua lauorare nel giardino † ſvlla piaza di sã marcho di firenze, et* da luj *‸ S aueua / 30 / annj che da detto mag*co *L*ᵒ *‸ fu mandato al † Duca di Milano ‸ insieme con Atalante Migliorottj ‸ apresentarlj vna lira che* in quelli tempi *vnico era † in sonare tale extrumento* . . . . .

S. 94—98.

Biblioteca Ambrosiana — Milano. Codex Atlanticus, foglio 323 recto.

piaciētia · he · terra · dipaſſo come fiorenza
Piacenza è terra di passo come Firenze.

Venerabili *emagnjfici · fabricieri ·* parebo · amme fare imparte · *intēdendo · io voſſtre magnj †*
Magnifici fabbricieri! Intendendo io vostre magni-

ficiēze · volere *avere · preſo · partito · diſare cierte · magnje opere dibronzo · delle qualj · io vi †*
ficenze avere preso partito di fare certe magne opere di bronzo delle quali io vi

daro · alcuno · richordo · prima · che voj nõſiate · tanto · veloci · ettanto · preſſti a pigliare partito *‸*
darò alcuno ricordo: Prima che voi non siate tanto veloci e tanto presti

affare eſſa allocatione ‸ † che pereſſa cielerita · ſia · tolto · ‸ lauia delpotere · fare bona elletione
a fare essa allogagione che per essa celerità sia tolto — la via del potere fare buona elezione

dopera e maeſſtro † perche italia ſi affittjcie dibonj ĩgiegnj ‸ qualche homo dipicho *· che perla ·*
d' opera e maestro perchè Italia si affittisce di buoni ingegni — qualche uomo che per la

ſua · inſoffitiētia abia apreſſo avoſſtri † ſucieſſori · avituperare ſe · ella voſſtra · eta judicãdo
sua insufficienza abbia appresso a' vostri successori a vituperare sè e la vostra età giudicando

chequeſta · heta · ſuſſi · malfornjta · domjnj † dibon givditio · chedibonj · maeſſtri · vedendo ‸ nel-
che questa età fosse mal fornita d' uomini di buon giudizio che di buoni maestri vedendo nel-

laltre · citta emaſſime ‸ nella cita deſiorētinj · quaſine medeſimj tēpi eſſere † dotata diſibelle
l' altre città e massime nella città de' Fiorentini quasi ne' medesimi tempi essere dotata di sì belle

emagnje ‸ opere dibronzo intrallequalj · le ‸ porte delloro batiſſterio · laqualfiorētia · ſicome pia-
e magne opere di bronzo intra lequali le porte del loro battistero — laqual Fiorenza siccome Pia-

ciētia he tera ÷ di passo · doue · cōcorre · assaj · foresstieri · iquali · vedendo · le · opere belle obone ·
cenza è terra di passo, dove concorre assai forestieri iquali, vedendo le opere belle o buone,
delle fano asse · ÷ medesimj c/it *inpressione quella · citta · essere* ben *fornjta di degnj abitatorj*
d' esse fanno a sè medesimi impressione quella città essere fornita di degni abitatorj —
vedendo lopere testimonje desso oppenione e perlocontradi ÷ o ve dendo · tanta spesa di netallo
vedendo l' opere testimonie d' essa opinione —, e per il contrario: vedendo tanta spesa di metallo
operata si trissta mēte che mē uergognja allacitta ÷ sarebe che esse porte fussino di senplice
operata sì tristamente, che men vergogna alla città sarebbe che esse porte fossero di semplice
legnjame · perchella pocha spesa della materia ÷ nōparebe meriteuole digrade · spesa di magi-
legname, perchè la poca spesa della materia non parrebbe meritevole di grande spesa di magi-
sterio · ōde che ÷ ÷
sterio onde che....

laprincipale · chosa dellecitta · per *parti che perlecitta · siricierchi · si sono · idomj dei quelle ·*
Le principali parti che per le città si ricerchino si sono i duomi di quelle
dellei quali apresatosi leprime · chose ÷ che allochio · aparisschano · sono · leporte perlequalj *donde*
dei quali, appressatisi, le prime cose che all' occhio appariscano sono le porte donde
inese ciese passare · sipossa ÷ ÷
in esse chiese passare si possa.

guardate · signjorj · fabbricierj · chella · troppa cielerita · e pressteza *· deluolere · voi · chontāta ÷*
Guardate, signori fabbricieri, che la troppa celerità del volere voi con tanta
pressteza · s dare · isspeditione · allalocatione · ditanta · magnja opera quanto io sento cheperuoj ÷
prestezza dare spedizione alla allogagione di tanta magna opera, quanto io sento che per voi
se ordinata · nonsia cagione · chequello · cheperonore · didio · edelliomjnj sisa nontornj ingrā ÷
s' è ordinata, non sia cagione che quello che per onore di dio e degli uomini si fà, non torni in gran
disonore deuostri iuditie della uosstra cita doue peressere terra degnja edipasso echonchorso ·
disonore de' vostri giudizi e della vostra città dove, per essere terra degna e di passo, è concorso
dinumera ÷ bilj foresstieri · Ecquesto disonore · achaderebe · quādo · perlle uosstre · indiligiētie ·
d' innumerabili forestieri. E questo disonore accaderebbe quando per le vostre indiligenze
per *÷ voj · presstassi · fede · acqualche vantato : cheperle · sue · frape · opersauore · chediqua · dato*
voi prestaste fede a qualche vantato che per le sue frappe o per favore, che di quà dato
lifussi ÷ dauoj auessi ainpetrare · simjle opera · perla quale · asse eauoj auessi appartorire · lunga ÷
gli fosse, da voi avesse a impetrare simile operaper laquale a sè e a voi avesse a partorire lunga
egrādissima vergognja *infamja · Chenonposso . fare · cheio nomj isscruccj · a ri pensare quali* sieno
e grandissima infamia. Che non posso fare che io non mi crucci a ripensare quali
li quegli *omjni ÷ sieno · quelli ·* dai qualj · io · sia *cōme ·* cho *· abbino · chonferito · volere · insimjle inpresa*
uomini siano quelli con me abbiano conferito volere in simile impresa
ētra ÷ re · e *sanza sanza pensare alla loro sofitiēzia dirne altro · chie maesstro · dibo-*
entrare, senza pensare alla loro sufficienza — senza dirne altro: chi è maestro di boc-
chalj · chidicoraze chichanpanaro alcuno ÷ sonaglieri · insino *einsino* avn *a bonbardiere fraiquali*
cali, chi di corazze, chi campanaro, alcuno sonagliere, e insino a bombardiere frai quali
vno del ÷ del signjore · seuātato · chetralléssere ÷ luj conpare dimessere · anbrosio ferere cea-
uno del Signore s' è vantato che, tra l'essere lui compare di Messer Ambrogio Ferrari — che à
qualce comessione dalquale · lui abuone promessionj · essecquello nōbastera ÷ che velsera
qualche commissione — dalquale lui a buone promessioni e, se quello non basterà, che
mōtera · acchavallo · eandra attrovar *e dalsignjore* ch *e* che viportera *einpetera tale lettere ÷ che-*
monterà a cavallo e andrà dal Signore e impetrerà tali lettere che
peruoj mai simjle opera nōgli sa dinegata · mo guardate dove · imaesstri di bono ingiegnjo *÷ atti*
per voi mai simile opera non gli sarà denegata. Mo' guardate dove [i maestri] , atti

asimjle opere sono ridotti quãdo consimjli omjnj anno · agaregiare · ‸ imjseri ‸ studiosi
a simili opere, sono ridotti quando con simili uomini hanno a gareggiare — i miseri studiosi
bisimj ┼ li uirtu che cõ ┼ tauti stubi sono venvti inqual ┼ ce grabo bibjse ┼ gnjo *chonchespe ┼ ranza epossa ┼*
con che speranza e posso-
no asspettare pre ┼ mjo di lor virtu ┼┼
no aspettare premio di loro virtù!

aprite liocchi · evoliate bẽuedere in *che* mobo *i vosstri dinari* sibebbono spenbere *nõsispẽ dino ┼ in-*
Aprite gli occhi e vogliate ben vedere che i vostri dinari non si spendano in com-
conperare · leuosstre leuosstre · vergogni · Jo viso anvntiare chediquesta tera voi nõ ┼ trarete senone ·
prare le vostre vergogne. Io vi so annunziare che di questa terra voi non trarrete se non
hopere disorte evili bib *ediujle egrossi magisteri nõ cie homo · che vaglia ┼ ecre detelo ame · · saluo*
opere di sorte e di vili e grossi magisteri. Non c' è uomo che vaglia — e credetelo a me! — salvo
queĩ ‸ *lonar° fiorẽtino ‸ chessa · ilchauallo delduca frãc° ‸ dibrõzo ‸ chenone bisognja fare stima ┼*
Leonardo Fiorentino che fà il cavallo del duca Francesco di bronzo che non ne bisogna fare stima
perche achesare iltenpo disua vita · edubito cheperlesere sigrãde opera chenolla
perchè à che fare il tempo di sua vita, e dubito che, per l' essere si grande opera, che non la
finjra maj
finirà mai.

S. 99.

Biblioteca Ambrosiana — Milano. Codex Atlanticus, Foglio 323 verso.

ecj vno ilquale ilsigniore · perfare questa sua opera attratto br *difirenze ┼ che e degnjo*
Ecco uno ilquale il Signore, per fare questa Sua opera, à tratto di Firenze, che è degno
maestro ma a tãta tata *faciẽda*
maestro, ma à tanta faccenda ...

ce credete uoj chediserẽtia sia avedere vna cosa bella da ĩ brutta ┼ allega plinjo
Che credete voi, che differenza sia a vedere um cosa bella da una brutta: allega Plinio.

S. 95, Anm. 1.

Biblioteca Ambrosiana — Milano. Codex Atlanticus, Foglio 76 verso.

male selaldi epegio seriprẽdi lachosa dichi sebene tu nolla intẽdi ┼┼ settu volli
Male: se lodi, e peggio: se riprendi la cosa di chi, se bene tu non la intendi. Se tu vuoi
insegnjare avno · vna cosa ┼ chettu · nõsapia sallj ┼ mjsurare lalungeza ┼ duna cosa atte
insegnare a uno una cosa che tu non sappia, fagli misurare la lunghezza d' una cosa a te
incognj ┼ ta · elluj sapra lamj ┼ sura chettu prma nõsa ┼ peuj maesstro gi ┼ ovannj dallodi ┼┼
incognita, e lui saprà la misura che tu prima non sapevi: Maestro Giovanni da Lodi.

S. 96, Anm. 1.

Biblioteca Trivulziana — Milano. Codex Trivulzianus, Foglio 4 recto.

Modo dalzare eaba ┼ sare lecor tinede ┼ li argiẽti delsigniore ┼┼
Modo d' alzare e abbassare le cortine degli argenti del Signore.

Biblioteca Ambrosiana — Milano. Codex Atlanticus, Foglio 214 recto.

la sala della festa vole avere la sua colle ┼ tione inmodo che pri ┼ ma passi dinãti
La sala della festa vuole avere la sua collezione in modo che prima passi dinanzi
alsi ┼ gnjore epoi achõujtati ┼ essia ilcamjno imodo ┼ che hessa possa venire ┼ insala imodo
al Signore e poi a' convitati; e sia il camino in modo che essa possa venire in sala in modo
nõpassi ┼ dinãzi alpopolo piv ┼ chellomo sipaglia he ┼ sia dallo posita parte ┼ situata
non passi dinanzi al popolo più che l' uomo s' impaglia, e sia dall' opposita parte situata

ariſſcōtro al ÷ ſignjore laentrata de ÷ lla ſala elle ſcale comο ÷ de imodo cheſieno ā ÷ plie
a riscontro al Signore la entrata della sala e le scale commode in modo che siano amplie
imodo che legiē ÷ te per quelle nonabino ÷ vrtandō linmaſcera ÷ ti a guaſtare le
in modo che le genti per quelle non abbiano, urtando gl' immascherati, a guastare le
loro ÷ . . . ggie quādo vſſciſſ ÷ . . . a turba domjnj ÷ . . . ne cōtali imaſſche ÷ . . . . vole
loro . . . . . . quando uscissero . . . a turba d' uomini . . . nè con tali immascherati . . . . vuole
tale ſala a ÷ . . . due camere perteſta ÷ . . . ſua deſtri doppi ÷ . . . adi queſto vn vſcio ÷ letiene
tale sala avere due camere pertesta . . . suoi destri doppi . . . a di questo un uscio le tiene
ev̄ perlima . . . . . . ÷÷
e uno per gl' immascherati.

South Kensington Museum — London. Manuscript Forster A 32, Foglio 15 recto.

eccj · ſignor · moltj · gientilomjnj ÷ cheſarano · infralloro · queſta · ſpeſa ÷ laſſciando · loro
Ecco, Signor, molti gentiluomini che faranno infra loro questa spesa, lasciando loro
godere · lentrata dellacque ÷ mvlina · epaſſagio dinaujli ecquando ÷ eſara · renduto · loro · il-
godere l' entrata dell' acque, mulini e passaggio di navili. E quando e sarà renduto loro il
prezo lor · enderan ÷ no ilnauilio dimartigiana ÷÷
prezzo, loro renderanno il naviglio di Martesana.

Institut de France — Paris. Manuscrit I, Foglio 138 verso.

ilmoro infigura diuētura · ÷ collicapellie panni‸ emanj‸ inā̄zi emeſer ÷ gualtieri
Il Moro in figura di ventura coi capelli e panni e mani innanzi, e Messer Gualtieri
coriverēte atto lo pi÷gli perli pannj dabaſſo venēdo ÷ li dalla parte dinā̄zi ——— ÷
con riverente atto lo pigli per i panni da basso, venendogli dalla parte d' innanzi ——— .
ācora lapoverta infigura ſpa ÷ verte vole cora diriēto avgiovanetto ÷ elmoro locopra
Ancora la povertà in figura spaventevole corra dietro a un giovanetto; il Moro lo copra
collenbo della ÷ veſa echolla verga dorata ÷ mina cci tale monſtro ÷÷ . . .
col lembo della vesta e colla verga dorata minacci tale mostro . . . !

South Kensington Museum — London. Manuscript Forster A 32, Foglio 29 recto.

io tubidiſco ſignore prima perla ÷ more che ragionevolmente portare ÷ tidebo ſechon-
Io t' ubbidisco, Signore, prima per l' amore che ragionevolmente portare ti devo, secon-
daria chetu ſai abre÷uiere oprolungare leuite aliominj ÷÷
dariamente: che tu sai abbreviare o prolungare le vite agli uomini.

S. 97, Anm. 1.

Biblioteca Ambrosiana. Codex Atlanticus, Foglio 214 recto.

Queſſta · valle · produce aſſai abeti pinj ellarice · e doue anbrogio fereri fa ÷ venjre ·
Questa valle produce assai abieti, pinie e larici: è, doue Ambrogio Ferrari fà venire
ilſuo legnjame · inteſſta · della voltolina · ellemōtagnje diborme ÷ terribili · epiene ſepre
il suo legname, in testa della Valtellina e le montagne di Bormio, terribili e piene sempre
dineve quj · naſſcie · ermelljni ÷÷
di neve: qui nascono ermellini.

S. 98, Anm. 1.

Royal Library — Windsor Castle.

ſemaj · gliomjnj dimjlano ſeciono · choſa · cheſuſſi ſuora di propoſito ſemmaj ÷÷
Se mai gli uomini di Milano fecero cosa che fosse fuori di proposito, se mai!

S. 98, Anm. 2.

Biblioteca Ambrosiana — Milano. Codex Atlanticus, Foglio 186 recto. Foglio 191 recto.

della prova nefugiro laga biaſi ÷ mata faticha vale ÷ leonardo uoſtro ÷÷ corpo nato
Della prova ne fugirò la già biasimata fatica: vale! Leonardo vostro. — Corpo, nato
della profpettiva ÷ dileonardo vinci diſſciepolo de÷lla ſperiētia ÷÷
della prospettiva di Leonardo Vinci, discepolo della sperienza.

Foglio 194 verso.

profetia di lionardo davincj ÷÷
Profezia di Lionardo da Vinci.

• •

. . . . . . *voi voleuj ſommo male ÷ afranc°* . . . . . *ame ne uolete ma ÷ liſſimo* . . . . *auete uoj*
. . . . . . voi volevate sommo male a Francesco . . . . a me ne volete malissimo . . . . avete voi
dati tali danari allionardo / no ÷ operche potra elli dire cheuoj labiate tirato ÷ in queſſta
dati tali danari a Lionardo? No! O perchè potrà egli dire che voi l' abbiate tirato in questa
trappola offīta overo . . . .
trappola o finta ovvero . . . .?

S. 99.

Coronatione e sponsalitio de la serenisſima Regina M. Bianca Ma. S. I. Augusta al Illustrisſimo S. Lodovico S. I. uisconte Duca de Barri per Baldasſare Taccone Alexandrino cācelleri e c~. composta. Milano, presso Pachel. 1493.

. . . .
Vedi tu come Melan surge bello
la squarciata uesta se rinoua
guarde che piaȥȥa e quella del castello
quanto a uederla hoggi dilecta e gioua
ornar uedi le case a questo e quello
in perfection tutte le cose a proua
leta di ferro in oro riſolue
el tosco e ſele in manna se riſolue
. . . .
felice el Duca che sicur ſe dorme
el Moro al caldo al gielo alla pruina
supporta el pondo di cotanto fasſo
ne mai daſſaticarſi e stanco eo lasſo
Vedi che in corte fa far di metallo
per memoria dil padre un gran colosſo
i credo fermamente e senȥa fallo
che gretia e Roma mai uide el piu grosſo
guarde pur come e bello quel cauallo
Leonardo uinci a farlo ſol ſe mosſo
statura bon pictore e bon geometra
un tanto ingegno rar dal ciel ſimpetra
E se piu presto non ſe principiato
la uoglia del Signor fu semper pronta
non era un Lionardo ancor trovato
qual di presente tanto ben linpronta
che qualunche chel uede ſta amirato
e se con lui al paragon ſafrunta
Fidia: Mirone: Scoppa e Praxitello
dīran chel mondo mai fusse el piu bello

S. 100.

Biblioteca Ambrosiana — Milano. Codex Atlanticus, Foglio 391 recto.

In tēpo di pace credo ſatiſſare beniſſimo ad paragone de ōi altro ī architectura ī
In tempo di pace credo soddisfare benissimo a paragone di ogni altro in architettura, in
compoſitione di edificij et · p̄ · ÷ et p̄rati: et ī cōducē aqua da uno loco ad uno alt° acto ab oſ-ſenbē et biſenbē ÷÷ *It~ cōducero ī ſcultura / di mārmore di bronȥ° et diterra: ſimilr̄ ī pictura*
composizione di edifizii e pubblici e privati ed in condurre acqua da un luogo ad un altro. Item condurrò in scultura di marmo, di bronzo e di terra: similmente in pittura
cio che ſi poſſa fare ÷ ad paragone de om̄i altro et ſia chi uole ÷÷
ciò che si possa fare a paragone di ogni altro e sia chi vuole.

Anchora ſi potera dare opera al cauallo di bronzo che ſara gloria ĩmortale et eterno
Ancora si potrà dare opera al cavallo di bronzo che sarà gloria immortale ed eterno
honore de li felice Memoria del S^{or}. voſt^{o} patre et de la ĩclyta caſa Sforzeſca
onore della felice memoria del Signor vostro padre e della inclita casa Sforzesca.

Notizie dei principali professori di belle arti che fiorirono in Milano . . . di Girolamo Luigi Calvi. Parte III. Milano 1869. Documento III, S. 90. *Liber mandatorum Ven. Fabrice, die 8 Augusti 1487.*

Magistro Leonardo florentino qui habet homus faciendi modelum unum tuburij prefate Ecclesie justa ordinationem tractatam in Consilium prefate fabrice super rationem faciendi dictum modelum libras imperiales octo. L. 8.

Memorie storiche su la vita, gli studi, e le opere di Leonardo da Vinci scritte da Carlo Amoretti Bibliotecario dell' Ambrosiana di Milano . . . . Zweite Auflage in der Ausgabe des Trattato della Pittura di Lionardo da Vinci. Milano 1804, S. 27 ff.

S. 101.

Ricordi overo ammaestramenti di Monsignor Sabba Castiglione Caualier Gieroſolomitano, ne quali con prudenti, e Chriſtiani diſcorſi ſi ragiona di tutte le materie honorate, che ſi ricercano à un uero gentil' huomo. In Milano. 1559. Ricordo CIX. Foglio 115 verso.

. . & oltra ciò ſi occupò nella forma del cauallo di Milano, oue ſedeci anni continui conſumò; & certo che la dignità dell' opera era tale, che non ſi poteua dire hauere perduto il tempo & la fatica. Ma la ignorantia et traſcuragine di alcuni, li quali si come non conoſcono le uirtù, coſi nulla l' eſtimano, la laſciò poi uituperoſamente roinare; & io ui ricordo, & non senza dolore et diſpiacere il dico, una coſi nobile et ingegnoſa opera fatta berſaglio à baleſtrieri Guaſconi . . . . .

S. 102, Anm. 1.

Biblioteca Ambrosiana — Milano. Codex Atlanticus, Foglio 225 recto.

alcibra · che · appreſſo imarlianj ſatta dalloro padre ++ delloſſo demarlianj ++ delloſſo ·
Algebra ch' è appresso i Marliani, fatta da loro padre; dell' osso de' Marliani; dell' osso
cheſſora · gia iachomo dabelinchona · ettirane fori ilciodo chõ facilita ++ miſura · di bocha-
che fora [à] gian Jacomo da Bellinzona, e tirane fuori il chiodo con facilità; misura di Bocca-
lino ++ mjſura · di mjlano eborghi ++ libro chettratta dimjlano eſſua · chieſe che alultimo char-
lino; misura di Milano e borghi; libro che tratta di Milano e sue chiese che à l' ultimo car-
tolaio ĩuerſo ilchorduſo ++ mjſure dela chorte vechia ++ mjſura delchaſtello ++ ſatti moſtrare
tolaio inverso il Cordusio; misure della Corte Vecchia; misura del Castello; fatti mostrare
almaeſtro · dabbacho · riquadrare ĩ · triãgolo ++ fatti moſtrare ameſſer ſatio · diproportione ++
al maestro d' abbaco riquadrare uno triangolo; fatti mostrare a Messer Fazio di proporzione;
fatti moſtrare · alſrate di brera depõ deribuſ ++ della · mjſura · diſco lorenzo ++ afraſſilippo ·
fatti mostrare alfrate di Brera »de ponderibus«; della misura di San Lorenzo; a Fra Filippo
dibrera · preſtaj · cierti · gruppi ++ richorda · agiannjno bon bardiere · delmodo chome ſimvro la-
di Brera prestai certi gruppi; ricorda a Giannino bombardiere del modo come si murò la
tore · diferara · fãza · buche ++ dimãda maeſtro · antonjo chome · ſipianta · bõbarde · ebbaſtionj
torre di Ferrara senza buchi; dimanda Maestro Antonio come si pianta bombarde e bastioni
di di o dinotte ++ domãda · lodovicho · portina *benedetto portinari inche modo ſichore · perlodiaccio*
di dì o di notte; domanda Benedetto Portinari in che modo si corre per il diaccio
diſiãdra ++ leproportionj · dalchino cholle chõſideratione delmarliano la meſſer ſatjo ++
di Fiandra; le proporzioni d' Alchinoo colle considerazioni del Marliano l' à Messer Fazio;

lamiſura delſole · promjſſami da maeſtro giovanni · fraʒeſe †† baleſtra di maeſtro gianetto ††
la misura del sole promessami da Maestro Giovanni francese; balestra di Maestro Giannetto;
illibro di giovanj taverna chea · meſſerfatio †† ritraraj mjlano †† mjſura dinavilio chõche
il libro di Giovanni Taverna che à Maestro Fazio; ritrarrai Milano; misura di Navilio, conche
eſſoſtegni e barche magiori eſſpeſa †† mjlano ĩfondamẽto †† gruppi di bramãte †† metavra
e sostegni e barche maggiori e spesa; Milano in fondamento; gruppi di Bramante; Meteora
dariſtotile vulgare †† ſadavere · vitolone che nella libreria di pauia chetratte delle mate-
d' Aristotile vulgare; fa da avere Vitolone ch' è nella libreria di Pavia che tratta delle mate-
matice †† truova iͦ maeſtro dacqͣ eſſatti dire iripari deſſa. ecquelo chechoſ. a † vnriparo ·
matiche; trova uno maestro d' acqua e fatti dire i ripari d' essa e quello che costa un riparo
e iͣ · choncha · e iͦ navilio · e iͦ molino alla lonbrarda †† vnjpote · digiã nãgelo · dipĩtore · a
e una conca e uno navilio e uno molino alla Lombarda; un nipote di Gian Angelo pittore à
iͦ libro dacque che ſudelpadre †† pagoljno ſcharpellino · detto · aſſiolo · ebono maeſtro ·
uno libro d' acque che fu del padre; Paolino scarpellino, detto Assiolo, è buono maestro
dacqͤ ††
d' acque.

Institut de France — Paris. Manuscrit A, Foglio 21 recto.

queſti ſono chome deono ſtare liſtru † mẽti diſotto damjſurare ilſole .... ††
Questi sono [i modi] come deono stare gli strumenti disotto da misurare il sole ....
ſevolj · ſapere · lavera alteʒa · biqualunque delſole · ſaditrovare 2 mõtj † cheſſivegino luno ·
Se vuoi sapere la vera altezza del sole fa di trovare 2 monti che si veggano l' uno
laltro ..... ††
l' altro .....

Biblioteca Ambrosiana — Milano. Codex Atlanticus, Foglio 73 verso.

poni iluero meʒo † dimjlano —— ††
Poni il vero mezzo di Milano.

South-Kensington Museum — London. Manuscript Forster A 32, Foglio 49 verso.

128 paſſi ella ſala † di corte largabraccia 27 ††
128 passi è la sala di Corte, larga braccia 27.

S. 103, Anm. 1.

Biblioteca Ambrosiana — Milano. Codex Atlanticus, Foglio 103 verso.

adi pͦ dagoſto 1499 · ſcriſſi qui demoto e peſo ††
A dì primo d'agosto 1499 scrissi qui di moto e peso.
dello ba†gno della ducheſſa † iſabella †† ſatto perla ſtuſa over bagnio della ducheſſa iſa-
Del bagno della duchessa Isabella. Fatto per la stufa ovver bagno della duchessa Isa-
bella †† · a · e poſto perche ilmaſſcio della vite nonſiuolti inſieme † colla sua ſem mj na —— ††
bella. — a · è posto perchè il maschio della vite non si volti insieme colla sua femina. ——
molla ††
Molla.

Institut de France — Paris. Manuscrit B, Foglio 12 recto.

padiglione delʒardino della ducheſſa † dimjlano †† ſondamẽto · del ʒ padiglione che nel †
Padiglione del giardino della duchessa di Milano. Fondamento del padiglione ch' è nel
meʒo · dellaberinto delduca dimjlano ††
mezzo del labirinto del duca di Milano.

S. 103, Anm. 1.

Biblioteca Magliabecchiana — Firenze. Man. II. IV. 195, Foglio 223.

+ 1480 ✝✝ Viaggio da Milano a Vinegia, & da Vinegia ✝ a Firenze ✝✝ E oltre adiquesto in milano ĩ Castello doue sta lacorte bello & fortissimo posto insu fossi dellaterra ✝ fra porta vercellina: & porta Comasina: che gira ĩ mezo miglo / o / piu: conun giardino ✝ che gira migla · 3 · ‸ murato intorno ‸ doue / e / ĩ casa chiamano la cascina che ha ilpõte leuatoio & chiuso dimura intorno ✝ doue ua il · S · alleuolte acena, & eui ĩ padiglone che ue sotto amattonato & intorno intorno ha lacque uiue / cõsiepe año dilabirintho .....

S. 104.

Biblioteca Ambrosiana — Milano. — *EXCELLENTISSIMO · PRINCIPI · LVDOVICO · M · SF · ANGLO · MEDIOL · D · PACIS · ET · BELLI · ORNAMENTO · FRATRIS · LUCE · EX · BVRGO · S · SEPVL · OR · MIN · SACRE · THEOL · PROFES · DE · DIVINA · PROPOR · EPISTOLA.* ☘

I. Essendo Ex°. D a di VIIII. de febraro de nostra salute gliañi. 1498 · correndo nelinspugnabile arce: de linclyta uostra Citta de Milano dignissimo luogo de sua solita residentia ala presentia di q̃lla constituto in lo laudabile e scientifico duello da molti de ogni grado celeberrimi e sapientissimi accompagnata: ...... in compagniã deli perspicacissimi Architecti e ingegnieri: e di cose noue assidui inuentori. leonardo da uenci compatriota nostro fiorentino: qual de sculptura getto: e pictura con ciascuno el cog̃nome uerifica · Commo ladmiranda e stupenda equestre statua lacui altezza da la ceruice a piana terra: sono bracia 12: cioe 36 tanti de la qui presente linea a · b · etutta la sua ennea massa a libre circa 200 000: ascende che di ciascuna loncia comuna sia el duodecimo ala Sanctissima inuicta uostra paterna memoria dicata. dalinuidia di quelle de Fidia e prasitele in monte cauallo al tutta aliena .... Die Länge der an den Rand des Manuskriptes gezeichneten Linie beträgt genau 20 cm, so dass also die von Pacioli berichtete Höhe 7,20 m betrug. Zweifelhaft würde es allerdings bleiben, wie wir das Wort *cervice* aufzufassen haben, ob vom Ende oder vom Beginn des Halses an gerechnet. Für letztere Annahme spricht der Umstand, dass das in Rede stehende Pferd den Kopf etwas gesenkt und nach links gedreht hielt. — Zu beachten ist noch, dass das italienische Pfund ca. $333\frac{1}{3}$ g beträgt, und so sind auch die Masse bei Leonardo zu verstehen.

Randnoten: Leonardus Vincius — Equestris statua — Franciscus sf. — Phydias Praxiteles

S. 106.

Archivio di Stato — Milano. Missive, Reg. 181, Foglio 244.

*vigl̃i VIIII dmb̃r 1490. Potestati Triuilij ✝✝ auendo nuy deliberato defare al pntẽ ✝ cũ omne celerita possibile depingere ✝ la Sala ñra de la balla a mlõ ad ✝ historia ......: In Simili forma Referen*rio *Comi ....* (Foglio 244 verso): *Referen* rio *papie ✝✝ Magr̃o Lorenzo di Fasoli ✝ Magr̃o Zo · ant*o *cagnola ✝ magr̃o augustino de magr̃o leonardo ....*

S. 106, Anm. 1.

Institut de France — Paris. Manuscrit C, Foglio 15 verso.

Itẽ essendomj damaestro agostino dapauja donato indetta chasa una pelle turche sca
Item essendomi da Maestro Agostino da Pavia donata in detta casa una pelle turchesca
da fare uno ✝ paro distiua lettj · esso iachomo infra ĩ mese mela rubo evendella aunacconcia-
da fare un paio di stivaletti, esso Jacomo infra uno mese melarubò e vendella a un acconcia-
tore di ✝ scarpe per 20 soldi de qua dinari sechondo cheluj propio mj chõfesso nechõ pro anjci
tore di scarpe per 20 soldi de' quali dinari, secondo che lui proprio mi confessò, ne comprò anici
chõfettj ✝✝
confetti.

S. 107.

Archivio di Stato — Milano. Missive-Reg°. 92. Anni 1469 = 70, Foglio 9.

Castellano papie

Volimo che subito ne mandate una certa tela grande che e in la libraria dove e dipinto lo Illmo q^m^ nostro patre et Signore ad Cavallo, havendo advertentia ad mandarla per messo fidato ligata in un altra tela a cio che non se guasti.

Mediolani 27. Octobris 1469 *Alexander.*

S. 107. 108.

Biblioteca Ambrosiana — Milano. Codex Atlanticus, Foglio 335 verso.

essemjdato piv alcuna comesione n *dalcuna .... † delpremjo delmjo serujtio · perche-*
e se mi dato più alcuna commissione d' alcuna ..... del premio del mio servizio perchè
nōsō daessere da .... † cose assegniationj percheloro anno intrate ‸ di p .. ‸ e ..... †
non sono da essere da ..... cos' è assegnazioni perchè loro ànno intrate di p ... e .....
tje chebene · possano assettare · pivdime ..... † nō lamia arte · laquale · voglio mvtare · e
zie che bene possono assettare più di me ..... non la mia arte laquale voglio mutare e
di ..... † dato qualche vestimēto · sio so vna sona ..... *††*
di ..... dato qualche vestimento.
signiore · conosciēdo · io lamēte · diuostra · ecciellentia · essere · ochupa ..... † ilricordare ·
Signore! Conoscendo io la mente di Vostra Eccellenza essere occupa[ta] ... il ricordare
avosstra signjoria · lemie · ‸pichole ‸ ellarej · messe insilētio · .... † chelmjo · taciere · fussi ·
a Vostra Signoria le mie piccole e l' avrei messe in silenzio ..... che 'l mio tacere fosse
chausa · disare · isdegnjare vostra signjori ..... † lamja vita aiuostri serujti · mitjē continva-
causa di fare sdegnare Vostra Signori[a] ... la mia vita ai Vostri seruizi mi tien continua-
mēte parato · avbidir ..... † ta dinaro o n *delcauallo nōdiro njēte perche cognjosco · itē-*
mente parato a ubbidir ..... Del cavallo non dirò niente perchè conosco i tem-
pi .... † avostra signjoria chomjo restaj ave^re^ elsalario · di 2 · annj · del ..... † cōdue ·
pi ..... a Vostra Signoria com' io restai avere il salario di 2 anni del ..... con due
maesstri · iquali · cōtinovo · stettono · amjo · salario esspe ..... † chealfine mitrovai · avanzato
maestri i quali di continuo stettero a mio salario e spe[sa] ... che al fine mi trovai avanzata
ditta opera · circha a 15 lire. Mo ..... † opere ‸ disama ‸ perelle quali io potessi mostrare
ditta opera circa a 15 lire. Mo' ..... opere di fama per le quali io potessi mostrare
acquelli cheuerano chiosono sta .... † sapertutto · maionōso doue io potessi spēdere le
a quelli che verranno ch' io sono sta[to] ... fapertutto ma io non so dove io potessi spendere le
mia opere inpiv *aper ..... ††*
mie opere .....
lauere io · attesso aguadargnjarmj laujta · ..... ††
L' avere io atteso a guadagnarmi la vita .....
pernonessere informata · inche essere io mjtrovo come · emj i c *† sirichorda · della comessione · deldi-*
Per non essere informata ..... Si ricorda della commissione del
pigniere · icamerini ..... † portavo avostra signjoria · solo riciedēdo acquella ..... ††
dipignere i camerini ..... portavo a Vostra Signoria solo richiedendo a Quella .....

S. 109.

Biblioteca Ambrosiana — Milano. Codex Atlanticus, Foglio 335 recto.

opera ditronca † dellastalla digh † aleazzo ——— †† perla viadibrera † benjsitio dello †
Opera di tronco della stalla di Galeazzo. Per la via di Brera. Beneficio dello
stangha benj † sitio della por † ta nova ——— †† benjsitio dimō † cia ——— †† erore dellīta † cho ———
Stanga. Beneficio della Porta Nuova. Beneficio di Monza. Errore dell' intonaco.
†† dip^a^ libenisiti † epoi lopere epoi † leingratitudine † epoi leīdegnela † mētatione e † poi .. ††
Diprima i benefizi e poi l' opere e poi le ingratitudini e poi le indegne lamentazioni e poi ..

Institut de France — Paris. Manuscrit C, Foglio 15 verso.

ladro ⁒⁒ bugiardo ⁒⁒ ostinato ⁒⁒ ghiotto ⁒⁒ Ite adi 26 digienaro · seguēte esendo io
Ladro! Bugiardo! Ostinato! Ghiotto! — Item, a di 26 di gennaio seguente essendo io
inchasa dimessergaleazo dassanseuerino ardinare lasesta ⁒ dellasuagiostra espogliando-
in casa di Messer Galeazzo da Sanseverino a ordinare la festa della sua giostra e spogliando-
si cierti staffieri perprouarsi alchune veste domjnj saluatichi cha detta ⁒ festa achadeano ·
si certi staffieri per provarsi alcune veste d'uomini selvatici ch'a detta festa accadevano,
jachomo sachosto allascharsella duno diloro laqua lera īsulletto chonaltri pannj ⁒ etolse
Jacomo s'accostò alla scarsella d'uno di loro laqual'era insul letto con altri panni e tolse
quelli dinari chedētro vitrovo ⁒⁒
quelli dinari che dentro vi trovò.

S. 111.

Biblioteca Ambrosiana — Milano. Codex Atlanticus, Foglio 315 verso.

elnomjrincressie tanto dessere ⁒⁒ assaj mjrincressciere · dessere · inecieffita · ma piv
Il no mi rincresce tanto d'essere ... Assai mi rincresce d'essere in necessità, ma più
mjdole ⁒ chequella sia chausa · dello interōpere · ildesideriomjo ilq ⁒ quale · esenpre dispofto
mi duole che quella sia causa dello interrompere il desiderio mio ilquale è sempre disposto
avbidiruostra ecellentia ⁒⁒ e mj rincressie assaj chettu mabbi ricj ... ⁒ trovato innecieffita
a ubbidire Vostra Eccellenza. E mi rincresce assai che tu m' abbi ..... trovato in necessità
echellauere io ⁒ aguadagniare · ilpaue iluicto mabi ⁒ anteronpere ⁒⁒ assai mjrincressce
e che l' avere io a guadagnare il vitto m' abbi a interrompere ... Assai mi rincresce
chellauere aguadagnja ⁒ re eluicto · mabi ainterōpere · lopera de ilsabis ⁒ fare adalcunj picioli de
che l' avere a guadagnare il vitto m' abbi a interrompere ....
ilseguitare alcuna lo ⁒ pera che giavostra S^a^ michomjsse · maspero inbre ⁒ ue avere gua-
il seguitare ..... l' opera che già Vostra Signoria mi commise: ma spero in breve avere gua-
dagnjato · tanto che potro sadissare ⁒ adanjmo riposato · avostra · eccieleza · allaquale ⁒ -ira-
dagnato tanto che potrò soddisfare ad animo riposato a Vostra Eccellenza allaquale mi rac-
comādo essenostra S^a^ sicredessi chio . ⁒ ... ssi dinari quella · quella linganerebe
comando. E se Vostra Signoria si credesse ch' io avessi dinari quella [opinione] L' ingannerebbe,
perche otenvto · 6 · boche · 36 mesi he o avto 50 ducati ⁒⁒
perchè ho tenuto 6 bocche 36 mesi e ho avuto 50 ducati.
forse cheuostra eciellētia ⁒ nō chomjse altro al meser gual ⁒ tieri credēdo · cheio avessi
Forse che Vostra Eccellenza non commise altro a Messer Gualtieri, credendo che io avessi
dina ⁒ ri. ⁒⁒
dinari.

S. 112.

R. Archivio di Stato — Milano. Studi-Pittori.

Illmo et ex^mo^ s · mio

.... *Ali Camerini in capo del Zardino nō li manchero de solicitudine per fare che ⁒ siano forniti ad Natale* ......

ex Arce porte Jouis m̃li XII Nouemb̃. 1496.

ṽro s^or^ Bernardinus di Curti Castellã.

R. Archivio di Stato — Milano.

Illmo: et. Exmo s^re^ mio: In Executione de lr̃e dela Ex^tia^ vra ....

.... *Le gronde di Camarini de dreto dela Camera dela Torre se va dreto depingendo et ghia glie ⁒ dato el bixo, et se sara alla similitudine de q̃lo di rocha* ....

M̃li die 14 nobr̃ 1495 ·

fidelis seruus Ambrosius deferrarijs.

....

S. 113.

R. Archivio di Stato — Milano. Studi-Pittori.

Mli 8 Junj 1496 (Concept). *D. Archiepo mli*

El pictore quale pingeua li Camerinj nri hogi ha facto ꝑ certo scandalo per elquale si e · Absentato: et hauendo mo noi adesso penfare ad altro pictore per ꝑ fornire lopera et satisfare aqllo De che si han- ꝑ feruiuamo cu lopera Deqsto chi e absentato, ꝑ ne e, penso Intedendo ch mro Petro perusino ꝑ si troua li · li · Ce e / parso daruj Cura che uo- ꝑ gliate de parlarli nc el · dicto perusino, et Intendere ꝑ da luj sel vole venir ad seruirci cum farli ꝑ Intendere dirlj che venedo li faremo Condictione ꝑ ch tale chel si potera ben accontetare ꝑ Ma In qsto bisognara ben aduertiate che ꝑ che Intendemo questo torlo qu epso no ꝑ chel no si trouasse obligato aqlla Illma Sia ꝑ perche Intal caso no Intendemo farne ꝑ parola, anci sel fosse q~ lo vorlamo ꝑ rimadar li: E pero risguardareti aqsto ꝑ et parlando Ad epso maestro ce auisareti ꝑ de qllo chel ve respondera et sel vi parera ꝑ possi si possa sperar de hauerlo:

Ludouicusmaria sFortia

Anglus Dux Mediolani ec~

~ B. Chalcus ~

R. Archivio di Stato — Milano. — Studi-Pittori.

Illmo · et Exmo s · mio obsmo Andai heri da la Illma · sa et li significai poso le altre cose ꝑ qllo me haueua scripto ha · s · vra del desiderio haueua la · s · vra de hauere ꝑ mro Petro Perusino scontro del pictor qle se · e · absentato da Mlo: Et hauensi ꝑ inteso el desiderio de la · s · vra · credo ch qsta sa lhaueria cocesso alla ex vra · ꝑ et chl fosse dicto chl haueua tolto ad far alcuna opera de qsta sa Ma lo Illmo ꝑ principe dixe chel no era in qsta Terra · et per qsto no sapeuano como poterlo ꝑ hauere: perch erano sei mesi chl se partise ne sapeuano doui el fosse andato: ꝑ ....

Venetijs die XIIII Junij 1496. *Ex · v · Sor Guidoants Archieps*

S. 113. 114.

R. Archivio di Stato — Milano. — Studi-Pittori.

Sandro de Botticello pictore Excellenmo in tauola · et in muro · le cose sue hano aria virile · ꝑ et sono cum optima ragione · et integra proportione.

Philippino di Frati Philippo optimo · Discipulo del sopra dicto · et figliolo del piu singulare maestro di tempo suoi · le sue cose hano aria piu dolce · non credo habiano tanta ꝑ arte · /

El Perusino Maestro singulare; et maxime in muro · le sue cose hano aria angelica, ꝑ et molto dolce

Dominico de Grilandaio bono maestro in tauola · et piu in muro · le cose sue hano ꝑ bona aria, et e homo expeditiuo, et che conduce assai Lauoro · /

Tutti questi predicti maestri hano facto proua di loro ne la capella di papa syxto ꝑ excepto che philippino · Ma tutti poi allospedaletto del Mco · Lauro · et la ꝑ palma e · quasi ambigua · /

S. 114.

R. Archivio di Stato — Milano. — Studi-Pittori.

m/ 28 martij 1497 *Magcis Guidonj et Rodulpho de balionib~*

Per satisfare alcune cose qle habiamo Desigto ꝑ Desideramo hre quj la persona De mro ꝑ Petro perusino: perche eendo pictore excellete ꝑ vorlamo valerse Delopera sua alla satisfactio ꝑ Del desiderio nro: Ce e parso Adunch ꝑ di qsto scriuerne Alle M · v · et pgarle ꝑ ch per nra contetea vogliano ꝑ Confortare et Indure el Dicto ꝑ Mro Petro a venir quj et farli Intendere ꝑ ch venedo riceuera tal tractamto ꝑ Da mj chel si accontetera sempre ꝑ De eer venuto: ....

S. 134. 135.

Biblioteca Ambrosiana — Milano. Codex Atlanticus, foglio 179 verso.

ſepulcro di meſſer giovãnj iacomo da trevlſo

...ſa della .... ſfattu ra ematerі a delcauallo	*vno corſiere grãde alnaturale collomo ſopra vuole perla ſpeſa delmetallo . . . .*	*duc*	*500*
	eperla ſpeſa del ferramẽto cheua nelmodello ecarboni ellegname ellaſoſſa pergittarle ep eperſerrare laforma ecolfornello doue ſidegittare	*duc*	*200*
	perſare ilmodello diterra epoi dicera	*duc*	*432*
	eperli lauorãti che lo netterãno quãdo ſia gittato	*duc*	*450*
	inſoma ſono	*duc*	*1582*
ſpeſa dem armi della ſepultura	*Speſa delmarmo ſecõdo ildiſegnjo · jlpezo delmarmo cheua ſotto ilcavallo chelung chelungho br 4 ellargho br 2 e õ 2 egroſſo õc 9 cẽtinara 58 a l 4 e ſ 10 per centinaro*	*duc*	*58*
	E per 15 br di cornjce e õ 6 larga õ 7 egroſſa õ 4 cẽt · 24	*duc*	*24*
	eperlo frego e architrave chelungho br 4 e õ 6 · largho br 2 egroſſo õ 6 · cẽt · 20 ·	*duc*	*20*
	eperli capitelli fatti dimetallo cheſono 8 vãno itavola õ 5 egroſſi õ 2 a prezo di ducati 15 perciaſſcuno montano	*duc*	*120*
	e per 8 colonne di br 2 e õ 7 groſſe õ 4 e ½ · cẽtinara 20	*duc*	*20*
	e per 8 baſe cheſſono intauola õ 5 e ½ ealte õ 2 cent~ 5	*duc*	*5*
	e perla pietra doue ſula ſepultura lũga br 4 e õ 10 larga br 2 e õ 4 e ½ centinare 36	*duc*	*36*
	e per 8 pie di piediſtalli cheuã lungh br 8 ellarghi õ 6 e ½ groſſi õ 6½ centinara 20 mõtano	*duc*	*20*
	eperla cornjce che diſotto chelũg ... e õ 10 larga br 2 e õ 5 egroſſa õ 4 cẽt~ 32 .	*duc*	*32*
	eperla pietra dice ſiſa ilmorto chelunga br 3 e õ 4 larga br 1º e õ 6 · groſa õ 9 · cent~ 30	*duc*	*30*
	e perla pietra cheua ſotto ilmorto · che lũga br 3 e õ 4 larga br 1º e õ 2 groſa õ 4½	*duc*	*16*
	eperle tauole delmarmo ĩterpoſte infrali piedi diſtallo che ſono 8 eſon lũgh br 9 larghi õ 9 groſſe õ 3 cent~ 8	*duc*	*8*
	inſõma ſono	*duc~*	*389*
ſpeſa della manjfattu ra nemarmj	*Attorno allo inbaſamẽto delcauallo va figure 8 di 25 ducati luna . . . .*	*duc*	*200*
	enelmedeſimo inbaſamẽto liua ſeſſto 8 cõ certi altri ornamẽti ediqueſte vene 4 aprezzo diducati 15 perciaſſcuna e 4 aprezo di 8 ducati luna	*duc*	*92*
	eperiſſquadrare dette pietre	*duc*	*6*
	ancora pel cornicone cheua ſotto lo inbaſamẽto delcauallo che br 13 e õ 6 a duc~2 per br	*duc*	*27*
	eper 12 br di frego aducati 5 per br	*duc*	*60*
	e per 12 br darchitrave aducati 1 e ½ per br	*duc*	*18*
	e per 3 fioronj cheſã ſoffita alla ſepultura a 20 ducati perſiorone	*duc*	*60*
	e per 8 colonne accanellate a 8 ducati luna	*duc*	*64*
	e per 8 baſe aunducato luna	*duc*	*8*
	e per 8 piedistalli dequali ne 4 a 10 duc~ luno cheuã ſopralicãtoni e 4 a 6 duc~ luno	*duc*	*64*
	e per iſſquadrare eſſcornicare · lipie diſtallo adue duc~ luno cheſſono 8	*duc*	*16*
	e per 6 tavole configure etrufei a 25 ducati luna	*duc*	*150*
	e per la ſcorniciatura della pietra cheua ſotto ilmorto	*duc*	*40*
	per la figura delmorto aſſarla bene	*duc*	*100*
	pr 6 arpie colli candellieri a 25 ducati luna	*duc*	*150*
	per iſquadrare la pietra dove ſipoſa ilmorto eſſua ſcornjcatura	*duc*	*20*
	inſomma . . .	*duc*	*1075*

inſoma õnj coſſa inſieme gũta ſo duc~ 3046

S. 134. 135.

Biblioteca Ambrosiana — Milano. Codex Atlanticus, Foglio 179 verso.

Sepolcro di Messer Giovanni Jacomo da Trevulzio.

Spesa della manifattura ematería delcauallo	Un corſiere grande al naturale coll' uomo sopra vuole per la spesa del metallo	ducati	500
	e per la spesa del ferramento che va nel modello e carboni e legname e la fossa per gittarle e per serrare la forma e col fornello dove si deve gittare	duc.	200
	Per fare ilmodello di terra e poi di cera	duc.	432
	e per i lauoranti che lo netteranno quando è gittato	duc.	450
	in somma sono:	duc.	1582
Spesa de' marmi della sepoltura	Spesa del marmo secondo il disegno: il marmo che va sotto il cavallo ch' è lungo braccia 4 e largo braccia 2 e once 2 e grosso once 9 centinari 58 a lire 4 e soldi 10 per centinaro	duc.	58
	E per 15 braccia di cornice e once 6, larga once 7 e grossa once 4 centinari 24	duc.	24
	e per il fregio e architrave ch' è lungo braccia 4 e once 6, largo braccia 2 e grosso once 6 centinari 20	duc.	20
	e per i capitelli fatti di metallo che sono 8, vanno in tavola once 5 e grossi once 2 a prezzo di ducati 15 per ciascuno, montano	duc.	120
	e per 8 colonne di braccia 2 e once 7, grosse once 4 e ½, centinari 20	duc.	20
	e per 8 base che sono in tavola once 5 e ½ centinari 5	duc.	5
	e per la pietra, dou' è su la sepoltura, lunga braccia 4 e once 10, larga braccia 2 e once 4 e ½ centinari 36	duc.	36
	e per 8 piè di piedistalli che van lunghi braccia 8 e larghi once 6 e ½, grossi once 6½ centinari 20, montano	duc.	20
	e per la cornice ch' è disotto, ch' è lunga ... e once 10, larga braccia 2 e once 5 e grossa once 4 centinari 32	duc.	32
	e per la pietra di che si fà il morto ch' è lunga braccia 3 e once 4, larga braccio 1 e once 6, grossa once 9 centinari 30	duc.	30
	e per la pietra che va sotto il morto ch' è lunga braccia 3 e once 4, larga braccio 1 e once 2, grossa once 4½	duc.	16
	e per le tavole di marmo interposte infra i piedistalli che sono 8 e sono lunghi braccia 9, larghi once 9, grosse once 3 centinari 8	duc.	8
	in somma sono:	duc.	389
Spesa della manifattura ne' marmi	Attorno all' imbasamento delcavallo vanno figure 8 di 25 ducati luna	duc.	200
	e nel medesimo imbasamento lì vanno festoni 8, con certi altri ornamenti, e di questi ve n' è 4 a prezzo di ducati 15 per ciascuno e 4 a prezzo di 8 ducati l' uno	duc.	92
	e per squadrare dette pietre	duc.	6
	ancora pel cornicione che va sotto io imbasamento del cavallo ch' è braccia 3 once 6, a ducati 2 per braccio	duc.	27
	e per 12 braccia di fregio, a ducati 5 per braccio	duc.	60
	e per 12 braccia d' architrave, a ducati 1 e ½ per braccio	duc.	18
	e per 3 fioroni che fan soffitto alla sepoltura, a 20 ducati per fiorone	duc.	60
	e per 8 colonne accannellate a 8 ducati l' una	duc.	64
	e per 8 baſe a un ducato l' una	duc.	8
	e per 8 piedistalli de' quali n' è 4 a 10 ducati l' uno che vanno sopra i cantoni e 4 a 6 ducati l' uno	duc.	64
	e per squadrare e scorniciare i piedistalli a due ducati l' uno, che sono 8	duc.	16
	e per 6 tavole con figure e trofei, a 25 ducati l' una	duc.	150
	e per la scorniciatura della pietra che va sotto il morto	duc.	40
	per la figura del morto, a farla bene	duc.	100
	per 6 arpie coi candelieri, a 25 ducati l' una	duc.	150
	per squadrare la pietra dove si posa il morto e sua scorniciatura	duc.	20
	in somma:	duc.	1075

In somma ogni cosa giunta: sono ducati 3046.

S. 115.

R. Archivio di Stato — Milano. Studi-Pittori.

m̃li · 9 · nouembr · 1497 *Guidonj & Rodolpho balionib~*

Desideramo hauer̃ el seruitio · Del perusino pictore, per ÷ cerne sig^to che la peritia sua nel pingere e ÷ Tale c̃h resteriamo beñ satisfacti In alchune ÷ Cose quale habiamo ĩ añõ: E al adimple- ÷ tione del desiderio ñro nõ ce pare possib~ ÷ vsar mezo miliore De le M · v · lequale se ÷ persuademo possino multo de epso perusino: ÷ E pero nel ritorno Del mšero q̃le li porta ÷ le altre ñre lr̃e la ci parse pregarle che se ce uogliero fare q̃sto piacer̃ De operare ÷ c̃h habiamo epso perusino · ò per stare de ÷ Continuo al seruitio ñrõ o per seruirne a tp̃o ÷ limitato . . . .

S. 116.

R. Archivio di Stato — Milano.

· Alo Illmo · et Vnico ÷ · s^re mio lo ex^mo ÷ · ^re Duca de m̃lo

Illmo et ex^mo s^re mio:

Non hauendo Cosa alcuna: necesaria de lauiso a la ÷ · Ex · v · nõ gli tacero che li Ill^mi Figliolini ÷ soy tuti stano bñšimo / Cosi lo Rño Cardinal · / ÷ et ch ali lauorerij de le gr̃e: nõ si perde tempo ÷ alcuno per modo che Credo: atendarano: li mrĩ ÷ ale promese Fact~ · /:

La rocha de lugano a questa hora deba eser̃ principiata . . . . . .

et per Fornire le fosse de nouara . . . se · e · prouisto . . . . . .

Messer Bergonzo se · e · denouo Infirmato de Vna mano ÷ et Vno pede: pur el stae suso: et ogni di ÷ Messer lo tex^ro et mi siamo con luy per le expedit~ ÷ necesarie alequal nõ si mancha · /

et a la bona gr̃a de la · Ex · V · mi racomando

M̃li 22 martij 1498 ·

De · V · Illma · s^ria Seruullo Gualtero

R. Archivio di Stato — Milano.

Illmo et ex^mo s^re mio /

Questa matina ritrouay lo mag^co oratore de ferara: al qual ÷ Fezi Intendere quanto la Ex Vrã mi Comisse: per la ÷ Imprestanza · deli · 50 · homdñ de lo Illmo · S · don alfonso ÷ et la paga de li 150: ringratia la Ex · V · · /

Ala saleta negra se · e · facto quanto la Comisse: nõ solo ficto ÷ sul muro la Corona: ma metutogli quella · ÷ o uero part~: se · e · remutat~ tuta de misure: dacordio ÷ messer ambr̃ cõ mrõ Leonardo · per modo chela stae · bñ ÷ & nõ si perdera tempo afinirla · / . . . .

Li Ill^mi figlioli dela Ex · stan'o bñsimo & messer lo ÷ · tex^ro e · molto migliorato: / Cosi messer Bergonzo . . . . et Io · ala bona gr̃a de la · Ex · V · mi racomdo

M̃li 20 aprilis 1498 ·

De · V · Illma · s^ria Seruullo Gualtero.

R. Archivio di Stato — Milano.

Illmo et ex^mo s^re mio ·

Douendosi dar̃ a messer odone dancisa lo resto suo del añõ ÷ pasato elqual finise ad mazo: e necesario c̃h ÷ la · Ex · v · segni lo Incluxo boletino: che · e · de d̃ 250 · ÷ qui sono duy de li soy che aspetino questi dinar̃ · /

Ala saleta negra nõ si perde tempo · / · lunedi si desarmara ÷ la Camera granda da le asse: Coe dala tore · / ñro leonardo promete: Finirla per tuto septembr̃ / ÷ et che per questo si potra et̃ goldre: per che li põti ÷ chel fara fara lasarano vacuo desoto per tuto · /

Domane se gli mandarano le lr̃e se hañõ aponere ÷ in la saleta cõ la Forma de la petra: In duy modi per Far quello che piacera a la · Ex · ÷ · V · / et Credo sara bñ / posendo abreuiare le · lrẽ / ÷ per che la tauola nõ potra eer̃ mancho de quella ÷ che · e · a le gr̃e del putino / che pure · e · grãde · /

Meſſer lo tex^r.^o e · migliorato ſortiſſimo de la or̃egia ..... / meſſer Bergonzo ancora luy e ÷ migliorat~ Fortiſſimo nõ libero pero da Febre /
Li Ill^mi^ Figliolini de la Ex · v · stano bnsimo: & ÷ a la bona gr̃a ſua mi racomando Mĩi 21 · ap̃lis 1498

De · V · Illma · S · Seruullo Gualtero · /

R. Archivio di Stato — Milano.

Illmo et ex^mo s^re mio · /

Per exeguire quanto me Comete la · ex · V · parlato ogij Con lo ÷ Canzeler̃ del marchexe ....
Li Ill^mi figliolini ſoy ſtanno bẽ /: meſſer lo tex^r.^o ſta meglio ÷ ma molto ſtracho · / meſſer Bergonzo Con la ſua febre ÷ alquanto a lizĩetia · / la Camera grãda da le aſſe ÷ e diſconza / et alo Camarino nõ ſi perde tempo et ÷ ala bona gr̃a de la · ex̃ · v · mi racomando Mĩi ÷ 23 aprilis 1498.

De Vrã / Illma · s · seruullo Gualt

S. 133.

Royal Library — Windsor Castle.

ſanne vnpicho ÷ lo dicera lungho ÷ vndito
Fanne un piccolo di cera lungo un dito.

S. 141.

Archivio di Stato — Firenze. Carteggio Mediceo. Filza XL, Foglio 134.

..... cie al nuouo ſopragiunto La morte dunalt^o figluolo cĥ hauea il · s · L^co ÷ deta de Circa a dua / o / tre annj chiamato ſſorza; & e / morto del ÷ medeſimo male cĥ lalt^o: per ancora nõlo ſa el · s · L^co / Stimaſi gli dorra ÷ aſſai percĥ era molto bello figluolo: & amaualo molto: & nõ potra ÷ ſare cĥ aggiunto il Caſo cõ il male nõ ſi prolunghi il poter ſar̃ le ÷ ſaccende Conſua s^ria cĥ nõ e / ilpropoſito, pur̃ alla giornata Vedre ÷ mo Come ſia da gouernarſi: El · s · L^co del ſuo male e / ridotto ĩ buon ÷ termine: & puoſſi dire guarito.
Ex mĩlo die XII^a auguſti 1487.

Petrus Alamannus.

S. 141.

Institut de France — Paris. Manuscrit 2038, Foglio 29 recto.

inchemo dotu debi ſare ı^a teſta ÷ chelleſua parti ſieno chõchordãti ÷ alle debite diritture ÷÷
In che modo tu devi fare una testa, che le sue parti siano concordanti alle debite diritture.

S. 142.

Royal Library — Windsor Castle.

oratio ÷÷ idio che civende tutti li ꝓbeni perpre ÷ zo diſaticha ÷÷
Orazio: Iddio ci vende tutti i beni per prezzo di fatica.

BERICHTIGUNGEN

Auf Seite 124 oben muss es heifsen: Cart. Medic., Filza XLVIII ....

Bei der Abbildung auf Seite 139 ist durch ein Versehen des Zinkographen die Reproduction der die anatomische Figur umgebenden Schrift Leonardo's fortgeblieben.

MITTELALTERLICHE GOLDFIBELN

EIN FUND AUS DEM BODEN VON MAINZ

VON FRIEDRICH SCHNEIDER

Funde von Edelmetall aus dem Mittelalter kommen verhältnismäfsig sehr selten vor. Gegenüber den Grabfunden aus der Merowinger Zeit sind die Grabstätten der folgenden Periode arm an wertvollen Beigaben, so dass die wichtigste Quelle für Wertstücke aus Edelmetall damit versiegt. Was die Gräber kirchlicher Würdenträger hier und da ergaben, kommt nach Zahl und Wert kaum in Betracht, wenn es sich um ein Gesamtbild des Schmuckes jener Tage handelt. Im ganzen wurde der Schmuck wie das Edelmetallgerät weniger auf Kunstwert und die Bedeutung persönlicher Erinnerung als vielmehr auf seinen Geldwert geschätzt: Schmuck und kostbares Gerät waren Wertanlagen, zu deren Umsetzung man jederzeit und unbedenklich sich entschloss. Daher denn überhaupt die äufserst geringe Zahl von Wertstücken aus einer langen Zeitenfolge, die mit so grofser Vorliebe das Geschmeide pflegte und Werte darin anlegte, von denen wir heute kaum genügende Vorstellung haben. Daneben bleibt eine Quelle, die zwar ganz unsicher und in ihrer Ergiebigkeit ebenso ungleich, aber an manchen Orten schon von hoher Bedeutung gewesen ist: die Funde nämlich, die auf zufälligen Verlust zurückgehen. Was verloren, geraubt und verworfen unter die schützende Decke der Erde geriet, stellt im ganzen eine beträchtliche Zahl dar und begreift darunter Stücke vom höchsten Wert. Wie die Vorgänge im einzelnen sich zu denken, bleibt zumeist rätselhaft; gewiss aber ist, dass einzelne unserer alten Kulturstätten einen erstaunlichen Reichtum von zufälligen Wertfunden dem Tag wieder zurückgegeben haben. Der Boden des Stadtgebietes von Mainz erfreut sich in dieser Hinsicht einer besonderen Fruchtbarkeit. Es ist hier nicht der Ort, um alle in den letzten Jahrzehnten daselbst zu Tage geförderten Kostbarkeiten aus dem Altertum und namentlich aus dem Mittelalter zu verzeichnen: die städtische wie manche Privat-Sammlung weisen höchst schätzbare Belege dafür auf. Die ebenso kostbaren als schönen Stücke, denen die folgende Erörterung gewidmet ist, entstammen der gleichen Herkunft: auch sie sind Fundstücke aus Mainzer Boden. Sie vertreten dabei nicht nur dem inneren Gehalte nach ungewöhnlichen Wert, sondern führen sich auch als Erzeugnisse hochentwickelter Kunst ein und verknüpfen mit ihrer Erscheinung und ihrem Fundorte eine Reihe merkwürdiger kulturgeschichtlicher Beziehungen, durch deren Darlegung die beiden Stücke zum Mittelpunkte vielfach verschlungener Fäden werden.

Der Fund ergab sich auf einem Gelände des Domes dicht bei dem Westchor an der Nordwestseite bei Gelegenheit von Bauarbeiten zur Wegleitung von Abwasser.





MITTELALTERLICHE GOLDFIBELN

MAINZ DOMSCHATZ

RADIERUNG VON CONRAD SUTTER

Am Vormittag des 9. Juni 1896 stiefsen die Bauarbeiter in einer Tiefe von nicht ganz 2 m inmitten einer ehemals ummauerten Stelle, deren Boden mit schweren Steinen unregelmäfsig belegt war, in einer Schicht von lockerem Bauschutt und Brandresten auf eine der beiden Broschen, bald danach auf die zweite. Sie lagen frei in dem losen Erdreich ohne Zusammenhang mit irgend welchen Resten, wie Holz, Stoffen oder Sonstigem, was auf ehemalige Verwendung oder auf Bewahrung etwa in einem Behältnis hätte gedeutet werden können. Einzig ein mächtiger Hauer eines Ebers lag in dem Schuttboden, ein Hinweis auf die Bestimmung der alten Grube, die eine zwar ummauerte, aber nicht überwölbte Abfallstätte war. Zum Dom selbst stand sie nicht in Beziehung, da ein Eingang zum Westchor oder der Sakristei ihr nicht entspricht; wohl aber darf diese Grube in näherer oder entfernterer Verbindung mit der alten erzbischöflichen Burg gedacht werden, die in jener Gegend bis über die vordere Flucht des heutigen Neubaues zwischen Höfchen und Markt gegen Norden sich erstreckte. Bei anderen Funden innerhalb des Stadtgebietes liefs sich leicht erkennen, dass der Gegenstand einfach verloren und auf diese Weise in den Boden gekommen war; in einem weiteren Fall fanden sich verschiedene Stücke in einem Behältnis, das mit bestimmter Absicht vergraben worden: hier aber dürfte zur Erklärung der Fundverhältnisse am ehesten Diebstahl anzunehmen sein, dessen Opfer ein Bewohner, Gast oder Insasse des erzbischöflichen Palastes gewesen. Furcht vor Entdeckung und Bestrafung mochte die diebische Hand bestimmt haben, das unrechte Gut in der Abfallstätte verschwinden zu machen. Wäre es nur ein Stück gewesen, so konnte die Vermutung bestehen, es sei verloren worden oder aus Unachtsamkeit in den Unrat gekommen; wo es aber zwei Stücke waren, ist eine solche Annahme ausgeschlossen. Hier ist allein eine bestimmte und böswillige Absicht zur Erklärung der eigentümlichen Fundumstände ausreichend.

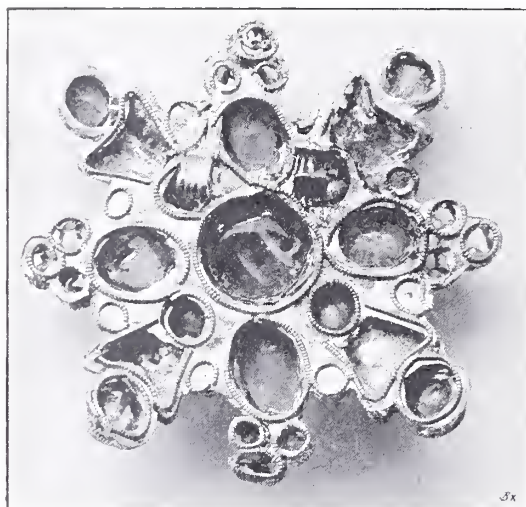
Nachdem das Domkapitel sich alle bei den damals im Gang befindlichen Bauunternehmungen zu Tage kommenden Funde vertragsmäfsig vorbehalten hatte, gingen auch die beiden Wertstücke unmittelbar in seinen Besitz über und werden unter den Kostbarkeiten der Domkirche seitdem bewahrt. Die Erhaltung der Stücke ist fast vollkommen: nur drei kleine Perlen fehlen, und im Aufbau des Filigranwerkes sind blofs wenige Stellen eingebogen; in den Kreuzarmen sind die Steineinlagen allerdings an mehreren Stellen zersprungen und die Trümmer durch die offenen Filigranverzierungen herausgefallen. Im ganzen darf immerhin die Erhaltung als vorzüglich bezeichnet werden. Nachdem blofs eine Spülung mit Wasser vorgenommen worden, leuchten Gold und Steine in einem Glanze, dass man nicht die Spur der Jahrhunderte wahrnimmt. Merkwürdigerweise haben auch die Perlen sich gut erhalten; nur an zwei derselben sind bräunliche Verfärbungen wahrzunehmen, die sich aus dem Ammoniakgehalt der Fundstätte erklären. Einzig an der rückseitigen Vorrichtung zur Befestigung der Broschen auf dem Gewandstück ist eine wohl gewaltsame Beschädigung ersichtlich: die kurzen und einst auch nur ganz schwachen Nadeln, die in der Art unserer heutigen Schutznadeln mit einem federnden Ende um einen zwischen zwei Stegen eingenieteten Dorn befestigt waren, sind in Verlust geraten. Sattel und Haken des Nadelverschlusses sind noch vorhanden; die Nadeln selbst aber fehlen, und auch im Boden liefs sich keine Spur davon nachweisen, so dass es fast scheint, sie seien bei gewaltsamer Lostrennung der Stücke selbst von der Stoffunterlage abgebrochen. Schwache Reste von oxidiertem Lot zeigen, dass sie an den eingerollten Enden nur geringe Verbindung mit dem Stift hatten, an dem sie befestigt waren.



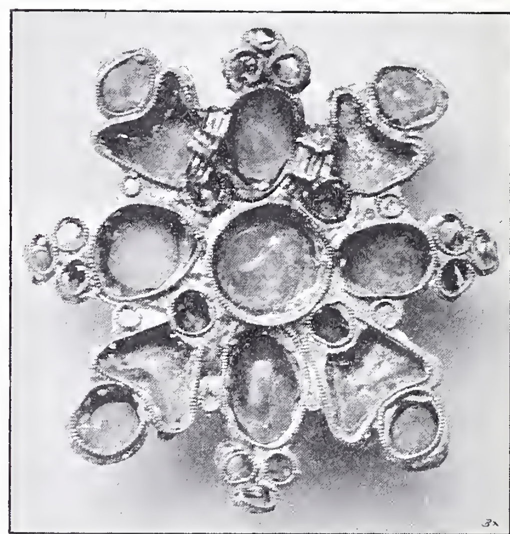
a^1



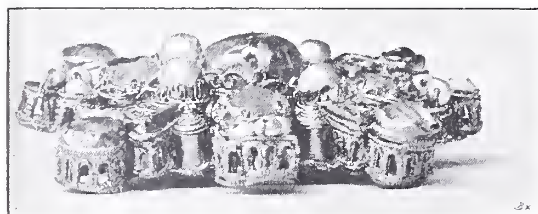
b^1



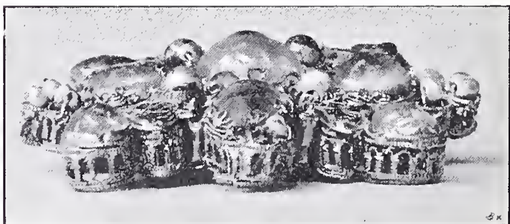
a^2



b^2



a^3



b^3

Mittelalterliche Goldfibeln.
Mainz. Domschatz.

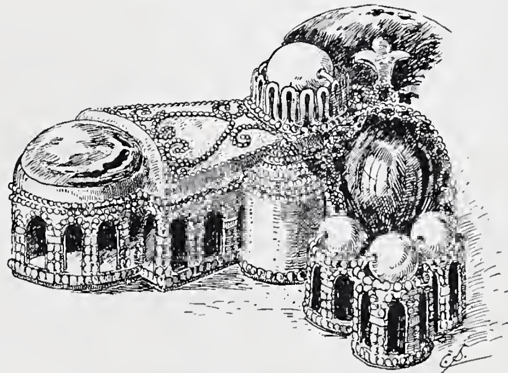
Der Durchmesser der beiden Broschen beträgt in der gröfseren Abmessung 73 mm, in der kleineren 68 mm, die Höhe des Filigranuntersatzes gegen 6 mm. Ihre Grundform wird von zwei sich durchdringenden Kreuzen gebildet, die in einem grofsen Saphir sich vereinigen. Dabei ist es nicht gleichgültig, zu beachten, dass die geometrisch regelmäfsige Kreuzform keineswegs in die geraden Achsen fällt, wie man leicht annehmen möchte, sondern in die Schräglage. Es ergiebt sich dies an beiden Stücken durch die Art, wie die Spangennadel angebracht und dadurch die Befestigung bedingt war. Danach lagen die grofsen Steine in den geraden Achsen und bildeten den Schwerpunkt der Kleinodien.

Dem Aufbau des Ganzen ist eine Platte von Goldblech zu Grunde gelegt, auf die kastenförmig die oberen Teile der beiden sich durchdringenden Kreuze aufgesetzt und verlötet wurden. Auf dieses kastenförmige Gerüste ward der Filigranschmuck an den Wandungen wie auf der Oberfläche und ebenfalls auf der Rückseite, doch blofs in allgemeinen Umrissen, aufgetragen. Nachdem das Filigran verlötet worden, schnitt man oben, unten und an den Seiten die Goldfolie der Zeichnung entsprechend aus, so dass, aufser wenigen verbindenden Stegen auf der Unterseite, das ganze Schmuckstück die Zeichnung des Filigrans im Durchbruch erscheinen liefs.

Schematische Wiedergabe der Einzelheiten.



a Untersicht. Natürl. Gröfse.



b Obersicht in doppelter Gröfse.

Das Filigran ist mit grofser Geschicklichkeit behandelt. An den Wandungen ist es zu kleinen Rundbogenstellungen mit Sockel- und Friesbändern verwandt, in den Kreuzarmen zu symmetrischen Schnörkeln verbunden, an den zwischengestellten Türmchen zu Spitzdächern eingerollt und um die Steine als zierliche Fassung gelegt. Die Perlen sitzen, lose auf Drähte gereiht, frei in zierlichen Krausen, die aus dichtgestellten Drähten zusammengebogen sind. Das Filigran ist, wie eine sorgliche Prüfung ergeben hat, mit dem Schneideisen (Riefeleisen im Sinn des Theophilus) aus einzelnen Drähten und nicht aus zwei ineinander gewundenen Drähten hergestellt. Die Feinheit des Golddrahtes und die Gleichmäfsigkeit der Riefelung lässt eine vollendete Übung erkennen. Nur an wenigen Stellen kommen stärkere Knotungen des Filigrans vor, und wenn hie und da das Filigran aus ineinander gewundenen Drähten (durch Kordierung) hergestellt zu sein scheint, so ist doch allein das Verfahren mittels Einschneidens angewandt. Die anscheinende Kordierung kann nämlich ganz wohl durch schräge Führung des Schneideisens erreicht werden. Die Anwendung des Schneideisens zur Herstellung des Filigrans lässt den Verfertiger übrigens im Voll-

besitz bewährter Erfahrung erkennen. Er wusste mit vollendeter Sicherheit sich einen gekörnten Draht von hoher Feinheit und gleichmäfsiger Körnung zu beschaffen, während die wirkliche Kordierung nur viel schwerer gleiche Windungen ergiebt und zudem mit der Gefahr des Zerreifsens verknüpft ist. Gewisse Ungleichheiten in der Körnung dürften übrigens dafür beweisen, dass das Filigran an den vorliegenden Stücken Werkstättenerzeugnis ist und nicht als Halbfabrikat, wie wir heute sagen, geliefert und dann verwendet wurde.[1]) Übrigens muss zugegeben werden, dass die Körnung beim Verlöten durch Überfliefsen des Lotes vielfach beeinträchtigt ward und insofern von Arbeiten verwandter Art in Reinheit der Ausführung übertroffen wird.

Zur schmückenden Ausstattung der beiden Kleinodien sind Edelsteine und Perlen verwandt. Erstere sind von verschiedener Form, teils länglich rund, teils stumpf gerundet und auch von ganz unregelmäfsiger Gestalt. Sie sind im Anschlufs an ihre zufällige Bildung geglättet, »mugelig« genommen, dabei hohl, ohne Folie in die Fassung gebracht. Zumeist sind sie der Länge nach gebohrt, in einem Fall in der kürzeren Linie am oberen Ende. Die Bohrung beweist, dass sie, wie es in Inner-Asien Brauch, auf Schnüre aufgereiht zu werden ursprünglich bestimmt waren. Von achtzehn Steinen entbehren blofs vier der Bohrung. Der Art nach zerfallen sie in zwei Gruppen: Amethyste und Aquamarine (Saphire) von ungleicher Färbung. Die Amethyste sind hell, während die Aquamarine vom Wasserblau und Grünblau bis zu Dunkelblau spielen. Aus der Bohrung der Steine darf abgeleitet werden, dass sie für ihre damalige Bestimmung an einem Orte verarbeitet wurden, wo durch Verkehrsbeziehungen orientalische Edelsteine umliefen, so in den Städten des griechischen Ostens, aber auch in Venedig.[2])

Die auf dem äufseren Umkreis sitzenden Steine haben schlichte Kastenfassung, wogegen die gröfseren Steine der inneren Fläche von zierlichen Filigranranken gehalten werden. In einem Fall, wo diese Befestigungsart ungenügend schien, sind zwei derbe lilienförmige Krallen, jedoch ursprünglich schon zur Versicherung, beigefügt.

In den Kreuzarmen ist dem freiliegenden Filigran je ein Dünnschliff von Lapislazuli und einer anderen Steinart (Karneol?) untergelegt, die nur in geringen Resten erhalten und mit Sicherheit nicht mehr zu bestimmen ist. Neben dem spiegelnden Glanz der edlen Steine bildeten die Kreuzarme eine mehr stumpfe, dunkle Fläche, auf der das Filigranornament sich um so wirkungsvoller abzeichnete.

Die Perlen zerfallen in zwei Gruppen, wovon die kleineren zu je drei zusammengeordnet in dem äufseren Umkreis mit der Filigranfassung einen kleeblatt-

---

[1]) Über die Vorgänge bei Herstellung von Filigran habe ich eingehend Austausch gepflogen mit dem Kgl. Hofsilberschmied Herrn Jak. L. Posen in Frankfurt a. M., dessen sorgfältigem Eingehen auf die Vorschriften der alten und vollendeten Meisterschaft in der Technik ich die wertvollsten Aufschlüsse verdanke. Das hier angewandte Verfahren deckt sich völlig mit den Anweisungen von Theophilus, ed. Ilg. II. ep. IX. p. 162—163; ep. LII. p. 230—231. Vergl. Brinckmann, Abhandlungen über die Goldschmiedekunst von Benvenuto Cellini. 1867. Kap. II. S. 53. Auch Luthmer, Gold und Silber. S. 16.

[2]) *Jul. von Schlosser*, Die höfische Kunst des Abendlandes in byzantin. Beleuchtung. (Mitt. d. Instituts. f. österr. Geschichtsforschg. Bd. 17. 445[2]). Im Gedicht des Markgrafen Thomas von Saluzzo: Le chevalier errant (Champollion-Figéac, Docum. paléogr. rélat. à l'histoire des beaux-arts. Paris, 1868, 427): »Berry ist eben in grofser Gesellschaft... Während er noch spricht, treten plötzlich zwei *venezianische* Kaufleute ein, die ihm *edle Steine* zum Kauf anbieten. Da ist alles vergessen, Audienz, Gesellschaft und Politik, und er denkt nur mehr an die *Steine.*«

förmigen Abschluss bilden, während die gröfseren, einzeln auf Filigrankrausen sitzend, im Viereck den mittleren Schlussstein umgeben. Sie alle sind durchbohrt und gleiten lose auf den wagerecht durchgezogenen Golddrähten. Auch hier macht sich ein äufserst feiner Sinn in der Wahl der opaken und mattglänzenden Perlen neben dem spiegelnden Glanz der vielfarbigen Steine geltend. Es ist damit eine Wirkung erreicht, die an farbiger Pracht ihresgleichen sucht, während in den kühlen, sich nahestehenden Tönen des Stein- und Perlenschmucks eine vornehme Mafshaltung sich bekundet, die dem Ganzen die Weihe des Kunstwerkes verleiht.

An die kurze Beschreibung des Gegenstandes knüpft sich naturgemäfs die Frage nach seiner Bestimmung. Die ganze Erscheinung der beiden Kleinodien deutet auf deren Zugehörigkeit zu einem Gewandstück: sie sind offenbar als kostbare Zierat in der Tracht von Vornehmen aufzufassen. Die Feinheit des ganzen Gebildes, das aus Filigran mit Stein- und Perlenschmuck besteht, die geringe Widerstandsfähigkeit, die schwache Art der Befestigung schliefsen jede Verwendung zu derberen Zwecken aus. Die Befestigung mittels der Nadel weist unmittelbar und einzig auf die Verbindung mit stofflichem Grund. Dabei zeigt aber die Schwäche und Kleinheit der Nadel, dass nicht in der Nadel der Schwerpunkt liegt. Die Stücke fallen nicht unter den Begriff von Heftnadeln, Spangen, Schliefsen, denen die Aufgabe zufällt, getrennte Teile eines Gewandes zusammenzuschliefsen: dazu sind Mafs und Stärke der Nadeln in keiner Weise angethan. Überdies kommt in Betracht, dass die Nadeln, bezw. ihre Schlussstücke nicht auf dem Halbmesser der Rückseite, sondern im oberen Drittel der Fläche angebracht sind. Dass diese Stellen die ursprünglichen sind, zeigt sich auf den ersten Blick, da ihre Verlötung mit der Unterlage vor Auflage und Verlötung des Filigrans erfolgte und die Zweckbeziehung dem Verfertiger durchaus klar vor Augen stand. Die Stelle der Nadel weicht völlig ab von dem allgemein üblichen Brauch, wie er gleichbleibend an den Schliefsen, Fibeln u. s. w. des frühen, wie des hohen Mittelalters der abendländischen Kultur sich findet. Unter 94 merowingischen Fibeln des Mainzer Museums findet sich keine, wo die Nadel nicht im Halbmesser säfse, und ebensowenig an irgend einem Stück des eigentlichen Mittelalters. Blofs an einem Beispiel ist mir eine gleiche Anordnung der Nadel, wie im vorliegenden Fall, bekannt geworden: es ist dies bei Schmuckstücken verwandter Art, die im Besitz des Baron Max von Heyl in Darmstadt sich befinden und gleichfalls von einem in Mainz gemachten Funde herrühren.

Aus dieser Art der Befestigung darf aber mit gutem Grund die Bestimmung des Gegenstandes selbst gefolgert werden. Indem die Nadel nur genügte, um die Zierscheibe selbst zu befestigen und zu tragen, kommt dem Kleinod kein Nebenzweck zu: es war Schmuck für sich, Auszeichnung vielleicht im Sinne unserer heutigen Ordensabzeichen. Während sonst die thatsächliche Zweckbeziehung als Hafte, Spange, Schliefse in folgerichtiger Weise die Grundlage der künstlerischen Ausbildung abgiebt, wie es die mittelalterlichen Gebilde dieser Gattung in so vollendeter Art zeigen, beherrscht hier die Bestimmung, schmückende Ehrenauszeichnung zu sein, die Erscheinung des Ganzen; alle etwa nach äufserlichen Analogien denkbaren Nebenzwecke sind durch die beschriebenen Eigentümlichkeiten der Nadelbefestigung ausgeschlossen.

Die Frage nach der Verwendung solcher Zierstücke in der Tracht führt zunächst nach der Erörterung ihrer Entstehungszeit. Die Kunstformen, wie technische Einzelheiten weisen auf eine Zeit, wo die ältere Überlieferung noch nicht durch die Gotik abgelöst war. Die Rundbogenstellungen des Sockelgliedes, sowie die Füh-

rung des Filigrans neben der Kastenfassung der Steine können nicht lange nach Beginn des XIII Jahrhunderts gesetzt werden, und wenn auch an der einen Brosche der Mittelstein von zwei schlichten, lilienartigen Griffen gehalten wird, so ist die Ausbildung dieser Fassungsteile so derb und so wenig der in hochgotischer Zeit aufgenommenen Klauenfassung verwandt, dass daraus kein Beweis für die Entstehung unter dem Einfluss gotischer Kunstrichtung abgeleitet werden kann. Wenngleich das Filigran seiner Beschaffenheit nach in gerundeten Linien geführt werden muss, so übt doch der Wandel im Gebrauch von Kunstformen auch hier seinen Einfluss, so dass Filigranbildungen der romanischen Kunstperiode ganz anders aussehen, als solche aus der Frühzeit der Gotik, und überdies unterscheidet sich Filigranwerk des Orientes und insbesondere des byzantinischen Kulturgebietes auf den ersten Blick von gleichzeitigen Arbeiten des Abendlandes.[1]) Der Vergleich mit einem Prachtstück der Goldschmiedekunst, das durch Filigran- und Steinschmuck gleichfalls ausgezeichnet ist und in seiner Entstehung auf das letzte Viertel des XIII Jahrhunderts sicher bestimmt werden kann, dem Hausaltar des Königs Andreas III von Ungarn (1290—1301), jetzt im Museum zu Bern, räumt unseren Stücken entschieden höheres Alter ein. Immerhin möchte ich es nicht angezeigt erachten, viel über den Anfang des XIII Jahrhunderts zurückzugehen und nur die zweite Hälfte des XII Jahrhunderts zuzulassen. Ich finde mich in dieser Annahme unterstützt durch das gleichlautende Urteil der Herren Dr. A. von Swenigorodskoi und Professor N. Kondakow, deren Äufserungen über die Fundstücke bei ihrer eigenartigen Beschaffenheit mir von besonderem Werte waren. Es ist bei dieser Altersbestimmung mir nicht entgangen, dass Bogenstellungen, ähnlich jenen am Sockelgliede, auf weit älteren Stücken vorkommen, wie u. a. an den Steinfassungen des codex aureus von S. Emeram (München);[2]) allein die Ähnlichkeit ist eine nur sehr entfernte und weicht von dem Fragefall nach der Durchbildung, wie in der Verwendung so erheblich ab, dass aus dem geringen äufserlichen Anklang eine Folgerung für die Zeitstellung unserer Stücke nicht hergeleitet werden darf. Auch die Fassung der Steine an unseren Funden mittels Filigran unterscheidet sich von der älteren Fassungsweise, wo der Stein durch Hülsen von dicht zusammengeordneten Goldblechen in Form von modulierten Akanthusblättern umschlossen war, während hier, in recht ungenügender Versicherung, lediglich Filigran gewählt wurde, dessen Zeichnung in etwas an Blattformen erinnert. Es wird daher angebracht sein, als Entstehungszeit die Wende des XII Jahrhunderts festzuhalten. Wenn die im Besitz von Baron Max von Heyl zu Darmstadt befindlichen Stücke in jüngere Zeit zu versetzen sein dürften, so kommt dabei in Betracht, dass diese wohl mehr Schmuckstücke fürstlicher Tracht waren, während die Domfunde in die Klasse von ceremoniellen Kostümstücken zu rechnen sein dürften, deren Form und Ausbildung durch das Herkommen

[1]) Einen wertvollen Vergleich bietet eine im Mainzer Museum befindliche Scheibenfibel, die, gleichfalls zu Mainz in den Strafsen gefunden, dem XIII Jahrhundert angehört und mit Steinen und Filigran besetzt ist. Hier besteht das Filigran aus hochkantig gestellten Stegen, aus Streifen von Goldblech, die blofs an der Oberkante gezahnt sind, ob mittels der Feile oder des Schneideeisens ist wohl nicht leicht festzustellen. Dieses Stück giebt sich, auch mit der Zähnung seines »falschen« Filigrans, als eine Arbeit rheinischer Herkunft und bestätigt durch seine Besonderheiten meine Annahme von dem fremden Ursprung unserer Stücke.

[2]) Vergl. Wolfg. M. Schmid. Eine Goldschmiedschule in Regensburg um das Jahr 1000. München, 1893. S. 14 und Schlusstafel mit Einzelheiten. Auch Viollet-le-Duc. Mobilier II. p. 176, Abb. 3. Auf weitschichtige Citation verzichte ich.

in gewissen Grenzen gehalten war und darum leicht hinter verwandten Schmuckstücken der Zeit in manchen Punkten zurückblieb.

Für die Zweck- oder Gebrauchsbestimmung der beiden Stücke ist der Fundort wohl kaum von Bedeutung. Die dem Dom nahegelegene Fundstelle begründet meines Erachtens keinen Zusammenhang mit kirchlicher Bestimmung; sie beweist nicht einmal notwendig für kirchlichen Besitz. Das Schatzverzeichnis des Mainzer Domes im Chronicon Christiani (ed. Jaffé, 1866 p. 676 sq.), dessen Abfassung zwischen 1252—1253 zu setzen ist, enthält wenigstens keine Andeutung, die auf Schmuckstücke dieser oder verwandter Art zu beziehen wäre. Gewichtige Stimmen sprechen indes die Stücke als liturgische Zierate an, und ich glaube es dem Ansehen des mir hochverehrten Nestors der kirchlichen Kunst-Archäologie, dem Prälaten X. Barbier de Montault zu Poitiers schuldig zu sein, dass ich seine Anschauung über die Bestimmung der Kleinodien hier verzeichne. Er hält sie, nach seiner brieflichen Äufserung an mich, für Kaselschmuck, joyaux de chasuble, Zierscheiben, die am oberen Rande des Messgewandes, vorn am Halse, getragen wurden. Kleinodien solcher Art werden ja von den älteren Schatzverzeichnissen in Menge erwähnt: sie fallen zum Teil mit dem Rationale und dem Superhumerale zusammen (vergl. Barbier de Montault, Œuvres compl. VI. p. 439 sq.), zum Teil dürften Stücke, wie monilia, pectoralia (vielleicht auch aus dem Profankostüm ähnliche Dinge, französisch: fermail, fermeillet, affiche, boucle, deutsch: fuerspan, tassel, buckel) dahin zu rechnen sein. Wenn im Mainzer Domschatz auch solche nicht aufgezählt werden, so weisen doch monumentale Urkunden deren Gebrauch in der Mainzer Kirche nach. So ist auf dem grofsen Siegel des Mainzer Domkapitels,[1]) das zuerst an einer Urkunde von 1238 nachgewiesen wird, die in Pontifikalschmuck gekleidete Figur des hl. Martinus mit einem grofsen, rechteckigen Brustschmuck, dem Rationale, dargestellt. Auch die Denkmäler des Erzbischofs Peter von Aspelt († 1320) und seines Nachfolgers Mathias von Bucheck († 1328) zeigen kleine schildförmige Schmuckstücke am Halsausschnitt der Kasel. Allein in diesen, wie in allen verwandten Fällen handelt es sich entweder um das in Gröfse und Gestalt völlig verschiedene Rationale oder um Zierate, die nur in einem einzigen Stück zu tragen waren. Da unser Fund jedoch zwei in der Gesamterscheinung gleiche Stücke begreift, deren Verwendung sicher als symmetrisch anzunehmen ist, so dürften sie nach ihrem Gebrauch nicht ohne weiteres unter den vorerwähnten Kaselschmuck zu begreifen sein. Wie sie nämlich nach dem Feingehalte des Goldes, nach der Zeichnung und technischen Behandlung des Filigrans, nach Fassung der Steine und Perlen nicht mit Stücken rheinischen Ursprungs und mit verwandten Funden des Mainzer Bodens übereinstimmen, so ist die Annahme unter zwiefachem Gesichtspunkte begründet, dass sie nach Ursprung und Zweckbeziehung einem anderen, als dem germanisch-fränkischen Kulturgebiete angehören.

Ich vertrete daher, nachdem ich im weitesten Umkreis Austausch über den Gegenstand gepflogen habe, die Ansicht, dass unsere Kleinodien dem byzantinischen Osten mit Einschluss seiner italischen Ausläufer entstammen. Indem ich mich zu dieser Annahme bekenne, finde ich mich durch die Thatsache unterstützt, dass gleiche Stücke im westlichen Europa überhaupt nicht nachzuweisen waren, dass sie, wie auch Mgr. Barbier de Montault mir jüngst noch zugestand, geradezu einzig dastehen. Andererseits gehören jene Vergleichsstücke, die überhaupt in Betracht kommen können, die Filigran-Buckeln im Besitz des Baron Max von Heyl in Darmstadt, an-

[1]) Vergl. Friedr. Schneider, Dom zu Mainz, Handausg., Titelbild u. Anmerk. S. LXXVII.

erkanntermafsen in den Bereich byzantinischen Schmuckes. Prof. N. Kondakow[1]) äufsert sich über die in Rede stehenden Schmuckstücke also: »Auf vier (Filigran-Buckeln 0,04—0,05 m) tritt byzantinische Meisterschaft und wundervolles Filigran entgegen, das die Edelsteine umschliefst... Ein fünfter (Stück 0,04 m) mit smaragdgrünem byzantinischem Email ist mit rötlichem Epheu gesprenkelt. Eine byzantinische Arbeit endlich ist auch ein Fingerring... und ein (Goldkettenschmuck) mit zwei Reihen Anhängern im orientalischen (richtiger wohl: byzantinischen) Geschmack aus Edelsteinen, die in Goldfiligran gefasst sind... Solche in Westeuropa sehr seltenen fragmentarischen Altertümer können nur im Zusammenhang mit Altertümern Russlands charakterisiert werden, wo die Grundlagen, von welchen die barbarisch-orientalische (?) Kultur ihren Ausgangspunkt nahm, noch vollständig erhalten sind.« Der russische Gelehrte nimmt dabei ausdrücklich an, dass die abendländisch-europäische Tracht solche Dinge dem Orient und insbesondere Byzanz entlehnt habe. Und eben diese Stücke entstammen dem Fundbereich von Mainz. Es ist damit der Beweis erbracht, dass thatsächlich byzantinische Schmuckgeräte bis an den Rhein und nach Mainz gelangten, und wenn die Herkunft der ersten Gruppe nicht mehr in Frage steht, so ist damit der Annahme byzantinischen Ursprungs des Domfundes erheblicher Vorschub geleistet.

Es ist übrigens gar nicht einzusehen, warum bei den durch die Kreuzzüge und die kriegerischen Unternehmungen in Unteritalien im XII und XIII Jahrhundert so lebhaft entwickelten Beziehungen zu den italischen Seehäfen und dem byzantinischen Reiche, sowie zu den sarazenischen Ländern neben Waren und Erzeugnissen aller Art nicht auch Kostbarkeiten, Geschmeide, Perlen und edle Steine nach dem Westen sollten gelangt sein.[2]) Der »kriechen site« bestimmte die Frauentracht; Thessalien und besonders Salonichi lieferten kostbare Seidenstoffe; golddurchwirkte Purpurgewebe, bofu, pôfûz, auch poufemin genannt, wurden in Konstantinopel verfertigt und daher bezogen; ebenso kamen aus dem Griechenreiche das Triblathon, ein dreimal in Purpur gefärbtes Gewebe; kostbare Waffenröcke zu den ritterlichen Kampfspielen entlehnte man den »kriechen«; ebenso turbanartige Kopfbedeckungen; die leichten Seidenstoffe, zendâl, zum Unterfüttern der Gewänder lieferte Kandia u. s. f.[3]) Insbesondere von griechischen Künstlern in Erz und Edelmetall, so von dem weisen Geometras, wird gemeldet:

ez meisterde ein Crieche
und der wîse Gêometras,
der ein listich man was;
her schûf ez alser wolde.
diû ketene was von golde,
da diu lampade bî hienck
nû hôret wie herz ane vienk
der meister, der des alles wielt.

Die wunderwürdigen Prachtwerke des kaiserlichen Palastes zu Byzanz, der goldene Thron mit dem Orgelwerk, das in verschiedenen Tierstimmen sprach, haben die Vorstellung unserer Dichter und ihrer höfischen Verehrer erfüllt. Das orientalische Gold war nach seinen verschiedenen Farben besonders geschätzt: rötlich schimmerndes Gold ward als arabisches (aus dem Ural?) bezeichnet; besonders hoch geschätzt

[1]) Kondakow in dem Prachtwerk Byzant. Zellenemail der Sammlung von Dr. A. von Swenigorodskoi. S. 260.

[2]) Vergl. Alwin Schultz, Das höfische Leben zur Zeit der Minnesänger, I. S. 240, 341 u. a.

[3]) Ilg, Beiträge zur Gesch. der Kunst u. Kunsttechnik aus mittelhochdeutschen Dichtungen, S. 58, 115, 21, 132.

war kaukasisches Gold. Bei all diesen Erzeugnissen wird als bemerkenswerte Eigenschaft immer wieder hervorgehoben, dass sie fremdländischen Ursprungs waren, Werke aus dunkler Ferne und gar »heidnischer List«. Das alles beweist für das hohe Ansehen, in dem Schmuckstücke aus dem Bereich des griechischen Ostens standen, und wie sehr man darauf bedacht sein mochte, in deren Besitz zu gelangen. Ein unmittelbares Beispiel dafür liefert der Scholaster Theobald[1]) vom Stephansstifte zu Mainz, der als Kreuzprediger den Zug unter Friedrich II nach dem heiligen Lande mitmachte und 1229 an dem Einzug und der Krönung des hohenstaufischen Kaisers zu Jerusalem teilnahm. Er brachte von seiner Pilgerreise nicht nur, nach dem Zug der Zeit, Reliquien in Fülle mit, diese in kostbare orientalische Seidenstoffe eingehüllt, sondern auch wertvolle Metallgeräte, u. a. einen zierlichen, emaillierten Leuchter byzantinischer Herkunft und ein orientalisches, mit Silbertreibarbeit verziertes Gebrauchsmesser, beide noch in der Stephanskirche zu Mainz erhalten. Beispiele derart liefsen sich leicht vermehren: eins aber beweist für alle die Neigung, Wertstücke des fernen Ostens um ihrer Kostbarkeit und Seltenheit willen einzuführen und ihres Besitzes sich zu erfreuen und berühmen.

Wie aber in den Gewändern, so herrschte auch in Byzanz zur Zeit der Kreuzzüge eine ungewöhnliche Prachtentfaltung in Ausschmückung der Tracht. »Man trug«, sagt Kondakow (a. a. O. S. 259), »Maniakien, Ketten (grofse und kleine, die auf Brust und Rücken herabhingen), Halsschmuck, Schulterschmuck und Barme, Ohrgehänge, farbenreiche Gewandnadeln, Fibeln und Agraffen, (mit Email und Steinen verzierte) Knöpfe, Metallgürtel u. dergl. m.« Die Buntheit all dieser Zierstücke an Email und Edelsteinen ist ein hervorstechender Zug des byzantinischen Schmuckes. Die Bearbeitung der byzantinischen Tracht in einigermafsen genügender Weise steht noch immer aus, so dass für den vorliegenden Fall nur ungenügende Beweismaterialien angezogen werden können. Ein wertvoller Belag für die Form und die Verwendung solcher Zierscheiben findet sich, um ein leicht zugängliches Beispiel zu erwähnen, auf einer Mosaik aus S. Apollinare nuovo zu Ravenna, die von Mgr. Barbier de Montault m. W. zum ersten Mal in der Revue de l'Art chrétien, 1896 p. 483 mitgeteilt wird. Sie stellt den Kaiser Justinian in Brustbild dar. Der Kaiser trägt auf der rechten Schulter angeheftet eine grofse Zierscheibe, auf der acht Edelsteine um einen grofsen Stein in der Mitte geordnet sind; drei lange Berlocken hängen am unteren Rand. Von letzteren abgesehen, hat dieses Zierstück unmittelbare Ähnlichkeit mit den unserigen. In der kaiserlichen Tracht hatte dieses Schulterkleinod eine hervorragende Bedeutung: es hiefs *φιβλατώριον*, fibulatorium = fibula, und wurde an der rechten Schulter aufgeheftet. Diese Verrichtung war Sache einer besonderen Reihe von hohen Hofbeamten, die als »Fibelstecker« ihrerseits als Abzeichen ebenfalls fibulatoria trugen. In den Verordnungen des Kaisers Konstantin Porphyrogenitus (912—959) de cerimon. aulae Byzant. ed. Reiske, Bonn 1829, I, p. 708 heifst es: *τρίτη ἡ τῶν βεστητόρων ἀξία, ἧς βραβεῖον, τὸ φιβλατώριον, διὰ βασιλικῆς χειρὸς ἐπιδίδοται.* Tertia [dignitas] est vestitorum, cuius brabeum est fibula Domini manu data. Reiske bemerkt in comentarii lib. II, II. p. 827. C. 9 dazu: Ideoque fibula investibatur vestitor, quia in functionibus eius erat fibulam sacrae chlamidis in dextro humero adstringere. In beiden Fällen, in dem kaiserlichen Kostüm wie in der Amtstracht der Hofbeamten, waren es Ceremonienstücke, die mit unseren Kleinodien offenbar nahe verwandt sind. Das Kaiserfibulatorium erscheint mit Ber-

[1]) Vergl. Friedr. Schneider, Les croisades et les inventaires de nos églises, in Revue de l'Art Chrétien, 1888, 2. livr.; auch in Kunst und Gewerbe, Nürnberg 1887, Heft X.

locken weiter ausgestattet; für die Schmuckstücke der Hofherren konnte die einfachere Form üblich sein. Will man nun vielleicht auch nicht Stücke aus dem Ceremonialkostüm kaiserlicher Hofherren in unserem Fall annehmen, eine Möglichkeit, die übrigens nicht notwendig zu bestreiten ist, so könnten es wohl Kleinodien sein, die jenen Typen nachgebildet wurden. Dass nämlich der Gebrauch der Fibulatorien im Verlauf eine Ausdehnung erfahren hat, und solche fibulatoria zu Ehrenauszeichnungen im weiteren Sinne geworden sind, muss nach den neuesten Forschungen[1]) als erwiesen gelten. Aus ihrer begrenzten Anwendung im byzantinischen Hofceremoniell gingen sie seit dem XII Jahrhundert ins fürstliche und patricische Kostüm der Byzantiner über. In der russischen Ceremonial-Tracht erscheinen sie im XIV Jahrhundert.[2]) Im Verlauf der Zeit erfuhren sie eine neue Verwendung in dem Schmuck der Ikone. Hierbei vollzieht sich zugleich eine Veränderung in der Art ihrer Befestigung, indem sie mittels Ösen an den grofsen, mondsichelförmigen Brustschmuck, das Maniakion, an hochgeehrten Marienbildern angeheftet werden.

Gegenüber diesen Wandlungen im Gebrauch wie in der Ausstattung ist festzustellen, dass unter Berücksichtigung aller Einzelheiten die in Rede stehenden Stücke die ältere Form der Fibulatorien darstellen und danach zum mindesten dem patricisch-byzantinischen Kostüm beizuzählen sind.

Die Stücke selbst mögen durch einen Teilnehmer an den so zahlreichen Orientfahrten oder auch infolge der Einnahme von Konstantinopel durch die Franken 1203—1204 an den Rhein gekommen sein. Will man um gewisser technologischer Bedenken willen nicht zulassen, dass sie zu den vollkommensten Erzeugnissen der Goldschmiedekunst von Byzanz selbst zu rechnen seien, so giebt es auch dafür Lösungen, bei denen die von mir vertretene Ansicht immer noch besteht. Endlich kann man als Eigentümer und Träger selbst einen vornehmen Byzantiner annehmen, der am Hofe des Erzkanzlers des Reiches zu Mainz vorübergehend weilte und in dessen Palast das Opfer eines Diebstahls wurde. Denn angesichts der Fundverhältnisse muss ich festhalten, dass die beiden Stücke entwendet und aus Furcht vor Entdeckung in die Abfallstätte geworfen wurden: ein Vorgang dunkler und sehr unerfreulicher Art, dem aber schliefslich die Erhaltung zweier Kleinodien beizumessen ist, die zu den seltensten und wertvollsten Schmuckstücken des Mittelalters zählen.

[1]) Während des Druckes ging mir die jüngste monumentale Studie von Professor N. Kondakow zu, die unter dem Titel »Russki Klady«, die Russischen Schätze der Periode der Monomachen (fol., St. Petersburg 1896, mit 20 Farbentafeln und 122 eingedruckten Abbildungen) behandelt. Ich verweise bezüglich der früheren Geschichte der einschlägigen Schmuckstücke (scapula, épaulière) der byzantinischen Hoftracht seit dem IX Jahrhundert auf die Ausführungen S. 159; Parallele sind auf S. 174 besprochen. Zur Erklärung der Maniskami mit den Griwnami, den Scheibenanhängern an der prachtvollen Bildtafel des Feodor Iwanowitsch (1600—1628) sei auf Abb. 98 verwiesen. Die hier abgebildeten Stücke bekunden, wie lange der Brauch solcher Zierscheiben sich in der byzantinisch-russischen Kunst fortgeerbt hat. Bei allen verwandtschaftlichen Anklängen bietet jedoch die Fülle des von Professor Kondakow vorgeführten Materials kein Stück, das mit den Mainzer Funden in unmittelbaren Vergleich gezogen werden könnte.

[2]) Ein höchst merkwürdiges Stück, dessen nächste Herkunft auf Amiens zurückgeführt wird, befand sich in der Londesborough Collection (Miscellanea Graphica, London 1857, plate XIII). Ich möchte es als ein Erzeugnis byzantinisch-russischer Kunst ansehen und verweise mit besonderer Absicht auf diese unvergleichliche Scheibenfibel, die, wohl mit Recht, dem XIV Jahrhundert zugeschrieben wird.



ALBRECHT DÜRER

FEDERZEICHNUNG IM K. KUPFERSTICHKABINET ZU BERLIN

EINE FRÜHE ZEICHNUNG DÜRERS IM BERLINER KUPFERSTICHKABINET

VON FRIEDRICH LIPPMANN

Neuere Untersuchungen und Funde erweitern allmählich unseren Einblick in die anfängliche Entwickelung und frühe Thätigkeit Dürers. Die Hypothese von seinem Kopistenverhältnis zu Wolgemuth, an der Thausing, von Nagler verleitet, hartnäckig festhielt, hat sich unhaltbar erwiesen, und Dürers vermeintliche Nachstiche nach Wolgemuth sind wiederum als Originalarbeiten anerkannt. Aber auch die so viel Rätsel bergende Periode vor dem Erscheinen der Apokalypse beginnt sich für uns aufzuhellen. Immer deutlicher tritt die Gestalt des jungen Künstlers vor unsere Augen, ein merkwürdig frühreifes Genie, das sich in urwüchsiger, rauher Formensprache ergeht und in ihr schon die Selbständigkeit und Gestaltungskraft offenbart, die ihm bis zum Ende treu bleibt.

Burckhardts 1892 erschienene Schrift über Dürers Thätigkeit in Basel von 1492 bis 1494 hat die Aufmerksamkeit auf eine Gruppe früher Zeichnungen gelenkt, von denen wertvolle Aufschlüsse zu erhoffen sind. Von dem unvergleichlichen Dokument, das den erwachenden Kunsttrieb des dreizehnjährigen Knaben ankündigt, dem Selbstbildnis in der Albertina von 1483 an, lassen sich verschiedene Etappen in Dürers frühester Thätigkeit erkennen. Ziemlich gleichzeitig mit diesem Selbstbildnis dürfte die, eine stehende Frau darstellende Kohlezeichnung des Britischen Museums sein (Nr. 208 im Werk: Zeichnungen von A. Dürer, herausgegeben von F. Lippmann, Berlin, Grote, 1883 ff., Fol.); hierauf folgt die von zwei Engeln gekrönte Madonna von 1485 in Berlin (Nr. 1). Eine ähnliche, aber reichere Komposition des Louvre, die Madonna unter einem Baldachin von Engeln umgeben (Nr. 300), bildet durch ihre Zeichnungsweise und Behandlung ein Verbindungsglied zwischen der Madonna von 1485 und den zwei von 1489 datierten Zeichnungen, die wir kennen, nämlich den »Drei Kriegsleuten auf einem Hügel«, Berlin (Nr. 2), und der Kavalkade von Herren und Damen, Bremen (Nr. 100). Die Echtheit der Madonna des Louvre, die zuerst in der erwähnten Publikation Dürer zugeteilt worden ist, geht vielleicht am deutlichsten aus der Mittelstellung hervor, die sie zwischen den datierten Zeichnungen von 1485 und 1489 einnimmt. Eine besondere Eigentümlichkeit von Dürers Art in dieser Zeit ist die rundliche Bildung der Augen, die dadurch mit ihren vorgewölbten Augäpfeln einen fast glotzenden Ausdruck erhalten. Die Strichführung ist bald eng, scharf und ängstlich, wie in der Bremer Kavalkade, bald wieder freier und breiter, wie in den »Drei Kriegsleuten«. Immer aber schlägt eine gewisse kupferstecherische Routine in der Bildung der Strichlagen durch, die sich Dürer in seiner Goldschmiedlehrlingszeit angeeignet haben mag und die er erst späterhin in der Behandlung der Handzeichnungen verliert.

Es fehlen uns datierte Arbeiten aus den Jahren von 1489 bis 1493, doch vermögen wir diese Lücke einigermafsen durch Zeichnungen auszufüllen, die allem Anschein nach in diese Zeit zu versetzen sind. Die im Baseler Museum bewahrten Holzstöcke mit Vorzeichnungen, bestimmt, als Illustrationen zu einer nicht zu stande gekommenen Druckausgabe der »Andria« des Terenz zu dienen, sind in diese Gruppe einzureihen, wenn man sie als sichere Werke Dürers ansieht. Es ist nicht zu leugnen, dass gewichtige Gründe für ihre Echtheit sprechen, wie Daniel Burckhardt in seiner dankenswerten Publikation der Vorzeichnungen (1892) dargethan hat, andererseits sind aber diese Zeichnungen zum Teil so schwach, energielos und lose in ihrem Gefüge, dass sie mit den Eigenschaften von Dürers künstlerischer Handschrift nicht recht zusammen stimmen, die wir in allen sicheren Arbeiten schon von 1484 an zu finden gewohnt sind. Von den Handzeichnungen, mit denen die Baseler Terenz-Illustrationen in Beziehung zu setzen wären, nennen wir die »Frau in langem Schleppkleid« bei Bonnat (346), eine grofse Federstudie der Sammlung von Beckerath (Auktionskatalog Gigoux von 1882 Nr. 483, phot. von Braun, Exposition à l'École des Beaux-Arts Nr. 241), darstellend zwei Kriegsknechte und einen Mann zu Pferde mit einer hinter ihm sitzenden Frau, einen Reiter, der einen krummen Säbel trägt (Louvre, 304), und einen nach rechts sprengenden Reiter des Britischen Museums (Nr. 209). Namentlich die Frau im Schleppkleid bei Bonnat kommt den Baseler Holzstöcken in der Auffassung der Figur, in der etwas leeren Bildung des Kopfes und in der Art der Federführung verhältnismäfsig am nächsten. So verlockend es auch ist, Dürer in Basel als Holzschnittzeichner thätig und ihn als Schöpfer nicht blofs der Terenz-Illustrationen, sondern namentlich der weit geistreicheren Holzschnitte zum Narrenschiff und zum Ritter vom Turm zu denken, so erscheint es bei dem gegenwärtigen Stand der Untersuchung doch geboten, die Frage nach der Autorschaft der Baseler Werke offen zu lassen.

Die vom Berliner Kupferstichkabinett vor kurzem erworbene Federzeichnung war bisher — abgesehen von einer kurzen Erwähnung Dr. Friedländers im Repertorium Bd. XIX S. 387 — so gut wie unbekannt. Die Darstellung harrt noch einer befriedigenden Deutung. Der bärtige Mann zu Pferde mit den dunkelen Augenhöhlen scheint blind oder geblendet zu sein, was sich auch in seiner Körperhaltung ausdrückt; ob damit vielleicht Belisar gemeint ist, mag zunächst dahingestellt bleiben. Trotzdem Dürer seine Marke ebensowenig darauf gesetzt hat, wie auf die meisten seiner frühen Blätter, erhellt doch seine Autorschaft aus jeder Einzelheit in überzeugender Weise, vor allem aus der künstlerischen Handschrift, der Strichführung, den Typen der Köpfe, der Art des Faltenwurfs, der Formengebung der beiden Figuren und des Pferdes. Irgend ein späterer Besitzer des Blattes hat dasselbe in der unteren rechten Ecke mit »Martin Schön 1468« signiert, geleitet von der richtigen Beobachtung, dass in dieser Zeichnung nicht wenig von der Empfindungsweise und dem Stilcharakter des Kolmarer Meisters zum Ausdruck gelangt.

Wenn man die erste Periode von Dürers künstlerischer Thätigkeit bis zum Erscheinen der Apokalypse rechnet, so wird dem »Belisar«, wie wir unsere Zeichnung der Kürze halber nennen wollen, eine verhältnismäfsig späte Stelle anzuweisen sein. Verglichen mit den beiden Blättern von 1489, den »Drei Kriegsleuten« und der Bremer Kavalkade, zeigt der Belisar eine freiere, vorgeschrittene Behandlung. Statt der dort sorgfältigen, kupferstecherischen, engen und feinen Strichlagen finden wir hier einen breiten, festen Zug der Feder. Während in der Bremer Kavalkade die Pferde noch steife, ungefüge Geschöpfe sind, mehr aus der Erinnerung als nach Naturstudien zusammengebaut, mit unmöglichen Köpfen und knolligen Gelenken, ist im Belisar das

Pferd auffallend gut gebildet, und die Verkürzung und Zusammenschiebung des Körpers des bergab gehenden Tieres ist mit Verständnis und richtiger Beobachtung festgehalten; freilich wird man im einzelnen noch Fehler und Mängel genug an ihm finden, aber jedenfalls auch erkennen, dass Dürer hier bereits begonnen hatte, das »dem Maler wichtigste Tier« ernsthaft zu studieren. In den beiden bekannten gestochenen Pferdedarstellungen findet weiterhin dieses Studium einen gewissen Abschluss. Das Pferd des Belisar ist sogar in manchen Beziehungen besser gelungen und mehr naturtreu als die Rosse der apokalyptischen Reiter, wobei man freilich berücksichtigen muss, dass im Holzschnitt Manches von der Frische und Freiheit der Linien verloren gegangen sein wird. Dem Pferd im Belisar in der Formenbildung nahe verwandt ist das Pferd in der — einen nach links reitenden Orientalen darstellenden — Federzeichnung des Louvre (304), namentlich in der Art, wie Beine, Hufe und Gelenke gezeichnet sind. Etwas entfernter das Pferd in der bekannten kolorierten Federzeichnung des Berliner Kabinetts »Herr und Dame zu Pferde« (3). Hier hat aber Dürer offenbar ein schnelles Pferd leichten Schlages darstellen wollen, und wenn auch die Datierung des Blattes nicht genau feststeht — die darauf befindliche Jahreszahl 1496 ist ein Zusatz von anderer Hand —, so gehört das Blatt doch jedenfalls dem Beginn der neunziger Jahre an. So früh hat sich also Dürer schon mit dem Problem des Pferdekörperbaus beschäftigt.

Für die genauere Datierung des »Belisar« lässt sich, wie mir scheint, zunächst kaum ein Anhalt gewinnen, man kann nur sagen, dass er jedenfalls nach 1489, vielleicht um 1494, entstanden sein wird. Das erstere Datum ergiebt sich aus den beiden vorhin mehrfach erwähnten Bremer und Berliner Zeichnungen; von 1494 haben wir die beiden Federkopien der Albertina nach Kupferstichen Mantegnas: Der Kampf der Tritonen und das Bacchanal mit der Kufe. Wenn die regelmäfsigere Zeichnungsweise dieser beiden grofsen Blätter zu einem Teil auf die Originale zurückzuführen ist, die Dürer vorgelegen haben, so scheint mir doch hier auch seine Federzeichnung mehr ausgereift und fortgeschritten zu sein, als in den noch hastig und nervös hingeworfenen Strichen des Belisar.

Der Kopf des blinden Reiters ist ein bei Dürer öfter wiederkehrender Typus. In der Apokalypse finden wir ihn z. B. als den des Königs auf dem ersten Blatt, und auf einer grofsen frühen Federstudie der Uffizien (Braun 962) erscheint in der unteren rechten Ecke ein beturbanter Türkenkopf mit langem Bart dem »Belisar« ähnlich. Noch ein, wenn auch kleiner und unbedeutender, aber immerhin charakteristischer Zug mag Erwähnung finden. Auf dem ebenfalls der Frühzeit angehörigen Holzschnitt Dürers, der »Mann zu Pferde« (B. 131), hält der hinter dem Reiter einherlaufende Kriegsknecht den Schaft der Hellebarde ganz ebenso in der Hand, wie dies der Kriegsknecht auf dem »Belisar« thut. Wenn wir unsere Zeichnung einstweilen »Belisar« nennen, möchten wir uns doch nochmals ausdrücklich dagegen verwahren, damit die Darstellung richtig benannt zu haben. Vielleicht gehört die Komposition demselben Motivenkreis an, aus dem heraus der vorhin genannte »Mann zu Pferde« und der ein Seitenstück dazu bildende, gleich grofse Holzschnitt »Herkules« (B. 127) entsprungen sind, und deren Darstellungen alle noch keine sichere Deutung gefunden haben.

ARISTOTELES UND PHYLLIS

EIN UNBESCHRIEBENER HOLZSCHNITT DES LUCAS VAN LEYDEN

VON CAMPBELL DODGSON

Eine Mappe des Pariser Kupferstichkabinetts (Dürer, III) enthält unter den verschiedensten Dürer zugeschriebenen Holzschnitten ein grofses, sehr bemerkenswertes Blatt: Aristoteles und Phyllis, welches kaum einem anderen als dem niederländischen Altmeister, Lucas van Leyden, zuzuschreiben ist. Es scheint bisher von allen Kennern übersehen worden zu sein und darf wohl als Unikum betrachtet werden. Die nebenstehende, stark verkleinerte Abbildung überhebt mich einer ausführlichen Beschreibung des Holzschnittes. Nach dem dargestellten Gegenstand allein möchte man annehmen, er bilde einen Teil der gröfseren der beiden, zuerst von Ottley als solche erkannten Holzschnittfolgen von der Weiberlist. Die Mafse, H. 410, Br. 290 mm, stimmen genau mit denen der erwähnten Folge (B. 1, 6, 8, 10, 12, 16) überein. Dagegen ist der Schnitt, wenn auch meisterhaft, doch so verschieden von dem sonst in der Folge bemerkbaren, dass er kaum von demselben Holzschneider herrühren kann, während die kräftige Freiheit der Zeichnung und die Einfachheit der Komposition im Werke Lucas van Leydens beispiellos sind. Es ist wahrscheinlich ein frühes Werk des Meisters, ist aber nicht leicht datierbar, da es, wie alle seine Holzschnitte, weder Zeichen noch Jahreszahl trägt, während die Stiche, mit denen es Analogien darbietet, einem ziemlich ausgedehnten Zeitraum angehören. Es erinnert einigermafsen an die runde Passion von 1509 (B. 57—65). Das Gesicht des Aristoteles wiederholt sich in Werken der verschiedensten Perioden und scheint nach einem besonders beliebten Modell gezeichnet zu sein. Am meisten ähnelt Aristoteles dem auf die Prinzessin weisenden Mann aus Salomons Götzendienst (B. 8). Die weiblichen Züge dagegen sind nicht besonders charakteristisch und erinnern sogar ein wenig an Cornelisz von Amsterdam. Solche wallende Locken besonders kommen sonst bei Lucas van Leyden nicht häufig vor (vergl. die Kupferstiche, aber B. 11, 1510, B. 134, 1512? B. 124, 1518) und sind nirgends so energisch dargestellt, wie hier. Phyllis trägt, bis auf die Tiara, gerade dasselbe Kostüm wie Esther auf dem Stiche von 1518 (B. 31). Dem im Hintergrunde schroff von der Fläche sich erhebenden und etwas überhangenden Gebirge begegnen wir öfters, sowohl auf Holzschnitten als auf Kupferstichen aus den frühen und mittleren Jahren des Meisters (z. B. auf B. 17, 38, 65, 78, 106, 107, 121, 152; Holzschn. B. 1, 8, 10, 16).

Die Erzählung von der Unterjochung des Weisen durch eine Frau lässt sich, wie so vieles andere in der Volkslitteratur, aus einer morgenländischen Quelle herleiten. Sie ist sowohl im »Hitopadesa« als im »Kalila und Dimna« von Bidpai zu

lesen. Die älteste Gestalt der Fabel soll diejenige sein, welche T. Benfey (Pandschatantra, Bd. II, S. 306, Buch IV Erzählung VI »Weiberlaunen«) aus dem Sanskrit anführt. Der König Nanda hat mit seiner Frau gezankt, die als Bedingung der Versöhnung den König aufzuzäumen und zu reiten verlangt. In einer ähnlichen buddhistischen Fabel spielt ein Rischi die Rolle des Unterjochten (Benfey, a. a. O., Bd. I, S. 461). Die erste abendländische Verwendung des Stoffes ist die arabische Erzählung vom Sultan und seinem Vezier (a. a. O., S. 462; Cardonne, Mélanges de Littérature orientale I, 3, 16). Die Geschichte wurde später auf Alexander und Aristoteles, als gröfsten König und gröfsten Weisen des Altertums, übertragen und ist im französischen »Lay d'Aristote« von Henry d'Andeli (Barbazan und Méon, Fabliaux, Bd. III, S. 96) und im deutschen Gedichte »Aristoteles und Phyllis« (von der Hagen, Gesamtabenteuer, Bd. I, S. 17) erhalten. Von der Hagen (Einleitung S. XXV—XXXII) stellt die Litteratur kurz zusammen. Comparetti (Virgil im Mittelalter, 1875, S. 278—284) citiert zahlreiche Anspielungen an Aristoteles und Phyllis aus alten französischen und italienischen Quellen. In der neueren Zeit behandelte Marmontel in seinem Conte moral »Le Philosophe« den Stoff und 1780 wurde in Paris eine komische Oper aufgeführt mit dem Titel: »Aristote amoureux ou le philosophe bridé.«

Kurz gefasst, wurde die Geschichte folgendergestalt erzählt. Aristoteles, als Hauslehrer des jungen Alexander im Schlosse seines Vaters, Philipp von Makedonien, macht seinem Zögling Vorhaltungen darüber, dass er bei Phyllis, der schönen Magd seiner Mutter, der Königin, zu viel Zeit verschwende. Die entrüstete Schöne beschliefst, sich zu rächen, indem sie den höhnischen Philosophen mit ihren Reizen zu fesseln versucht. Der Weiberfeind verliebt sich beim ersten Anblick und macht ihr einen Liebesantrag. Phyllis will ihn natürlich nur zum besten haben und bringt es dazu, dass »le meillor clerc du mont« einwilligt, sich aufzäumen und satteln zu lassen und auf allen Vieren, wiehernd wie ein Pferd, um den Schlossgarten zu kriechen, während die Reiterin ihre Peitsche schwingt und die Königin und ihre Damen von einem hohen Turm der Posse zuschauen. Der schlecht behandelte Philosoph flieht aus Scham nach einer Insel, wo er ein Buch wider die Frauen verfasst.

Im Gebiete der bildenden Künste kommt die Erzählung schon im frühen Mittelalter auf Elfenbeindeckeln der Abtei St.-Germain des Prés in Paris in Verbindung mit dem Zauberer Virgil im Korbe vor (Montfaucon, Antiquité expliquée, Bd. III, T. 111, S. 356). Comparetti (a. a. O. S. 206) erwähnt eine Handschrift der »Trionfi« des Petrarca in der Laurenziana, welche in einer Miniatur den spinnenden Herkules, den geschorenen Simson, Aristoteles mit dem Sattel und Virgil in der Kiste als Schlachtopfer des Liebesgottes darstellt. Ein Florentiner Gemälde des XV Jahrhunderts in englischem Privatbesitz zeigt neben dem Triumphwagen Amors Aristoteles und Simson. Die Stech- und Holzschneidekunst des XV und XVI Jahrhunderts verwendete gern den Gemeinplatz zur Erbauung oder zur Unterhaltung, entweder einzeln oder in Verbindung mit einem Kreise von Vorstellungen der Weiberlist. Einzelne Stiche sind bekannt vom Meister M. Z. (B. 18) und von Wenzel von Olmütz (Lehrs 65) nach dem Meister P. W. Hans Baldung zeichnete den Gegenstand 1515 auf Holz (B. 48) und liefs Phyllis ausnahmsweise nicht ausgeputzt, sondern nackt erscheinen, ähnlich wie Urs Graf in seiner Radierung von 1519 (His 7). Von dem Meister des Hausbuchs sind runde Darstellungen von Salomons Götzendienst (Lehrs 7) und Aristoteles und Phyllis (Lehrs 54) erhalten. Bei ihm schauen nicht die Königin und ihre Hofdamen, sondern Philipp und Alexander der Handlung zu, indem der König seinem Sohne die moralische Lehre der Begebenheit einprägt. Burgkmair hat vier Beispiele der

Bethörung der Männer dargestellt: Simson und Delila (B. 6), David und Bathseba (B. 5), Salomon und eine fremde Frau (B. 4), Aristoteles und Phyllis (B. 73). Lucas van Leyden selbst hat, wie gesagt, zweimal eine derartige Folge auf Holz gezeichnet. Die kleinere enthält nur biblische Gegenstände: Adam, Sissera, Simson, Salomon, Ahab, Herodes. In der gröfseren finden wir auch profane Darstellungen. An Adam und Eva, Simson und Delila, Salomons Götzendienst, Herodes und die Tochter von Herodias reihen sich zwei Erzählungen aus der Virgilsage: die »Bocca della Verità« und Virgil im Korbe. Diesen Darstellungen darf man wohl die mit der Virgilsage verwandte Geschichte von Aristoteles zuzählen. Der Künstler folgt nicht so genau, wie die meisten anderen, der litterarischen Vorlage, indem er die Handlungen nicht in einen Hof oder Garten, sondern in eine freie Landschaft ohne Zuschauer verlegt.

Sotzmann (Deutsches Kunstblatt 1851. S. 302) erklärte schon im Allgemeinen richtig den Inhalt der beiden Holzschnittfolgen L. van Leydens und war wohl auf die rechte Spur gekommen, als er von der Verschiedenheit des in den beiden Fällen dargestellten Stoffes folgerte, dass zu jeder Folge wohl noch verschollene Blätter gehören dürften, welche sie gegenseitig ergänzten. Nur übersah er, dass der Holzschnitt, welchen er zum ersten Male ganz richtig als eine Vorstellung aus der Virgilsage, »La bocca della Verità«, erklärte, mit dem von Bartsch (Nr. 10) und Ottley als Besuch der Königin von Saba beschriebenen identisch ist. Er nahm also dieses Blatt in seine Beschreibung zweimal auf, und es gelang ihm nicht, wie er meinte, eine neue Vorstellung der gröfseren Folge des niederländischen Meisters beizufügen.

Der Kleinmeister Georg Pencz hat noch zahlreichere Beispiele der Bethörung der Männer gestochen. Von den neun von L. van Leyden dargestellten Viktimen lässt er drei, Adam, Sissera, Ahab, beiseite; an die sechs übrigen reiht er dagegen noch vier an: Abraham, der von Sara bewogen wird, Hagar zu verstofsen, Loth, der von seinen Töchtern zur Trunkenheit gebracht wird, David und Bathseba, und den von Judith enthaupteten Holofernes. Der von Diana umgestaltete Aktäon darf wohl kaum als in denselben Ideenkreis gehörend betrachtet werden. In der von Comparetti a. a. O. citierten Litteratur sind auch Hippokrates, der von Deianeira vergiftete Herkules und der von Vivien bezauberte Merlin in mittelalterlichen »Fabliaux« mit den schon aufgezählten zusammen erwähnt. Hippokrates bleibt nur gleich Virgil in einer Kiste stehen. Das Verderben von Herkules kommt zwar hie und da, aber nicht gerade in diesem Zusammenhang, auf Kunstwerken vor. Merlins Schlaf hat erst in der neuesten Zeit der englische Maler Burne-Jones zum Stoffe eines romantischen Meisterwerkes gewählt.



LUCAS VAN LEYDEN

ARISTOTELES UND PHYLLIS

HOLZSCHNITT IM KUPFERSTICHKABINET ZU PARIS



DOMENICO VENEZIANO (?)

WEIBLICHES BILDNIS

11

ORIGINAL IM K. MUSEUM ZU BERLIN

DOMENICO VENEZIANOS PROFILBILDNIS EINES JUNGEN MÄDCHENS IN DER BERLINER GALERIE

VON WILHELM BODE

In einem der ersten Jahrgänge dieser Zeitschrift (1883, S. 89 ff.) hat der Unterzeichnete ein kleines namenloses Bild der Berliner Galerie, das Martyrium der hl. Lucia darstellend, als einen Teil der bei der Übertragung von Domenico Venezianos Altartafel aus S. Lucia in die Uffizien abhanden gekommenen Predella nachzuweisen gesucht. Für diese Bestimmung ergaben sich schon aus der Übereinstimmung der hl. Lucia in dem Predellenbildchen und in dem grofsen Gemälde, im Typus wie in der Tracht, und aus der Stellung, die das kleine Berliner Bild in der Predella zuäufserst links, gerade unter der hl. Lucia auf dem Uffizien-Bilde, eingenommen haben musste, so viele äufsere Anhaltsgründe, dass sie meines Wissens unbeanstandet angenommen worden ist.

Gelegentlich der Besprechung dieses Bildes hatte ich kurz darauf hingewiesen, dass der Vergleich des Altarbildes in den Uffizien und dieses zugehörigen Predellenstückes mit einer Anzahl regelmäfsig unter dem Namen des Piero della Francesca gehender weiblicher Profilbildnisse dahin zu führen scheine, diese vielmehr dem Lehrer Pieros, dem Domenico Veneziano, zuzuschreiben. Wenn ich damals der Frage nicht näher trat, weil es sich nur um die Bestimmung des Predellenbildes handelte, so ist jetzt durch die Erwerbung eines dieser Bildnisse für die Berliner Galerie die Veranlassung gegeben, dieselben einmal zusammenzustellen und sie auf die Frage, ob sie mit Recht oder Unrecht dem Piero della Francesca zugeschrieben und ob in letzterem Falle wirklich Domenico Veneziano als der Maler dieser hervorragenden Werke betrachtet werden darf, näher zu prüfen.

Das nunmehr im grofsen Saal der Quattrocentogemälde aufgestellte Profilbildnis eines jungen Mädchens wurde für die Galerie vor einigen Jahren aus der Sammlung des Earl of Ashburnham in London erworben. Auf der Early-Italian-Exhibition in der New Gallery zu London im Jahre 1894 war das Bild als ein Werk des Piero della Francesca ausgestellt, während es in der Galerie des Besitzers als Botticelli bezeichnet war. Bei einem Vorbesitzer im Anfange dieses Jahrhunderts (Galerie Massias, es ist danach eines der wenigen Bilder des Quattrocento, die schon vor 1800 ihren Weg aus Italien über die Alpen fanden) führte das Bild gar den Namen des Cimabue.

Das vornehme junge Mädchen — eine Dame aus den höchsten Kreisen, wie, trotz des Fehlens aller Schmuckstücke, aus der reichen Tracht hervorgeht — hat der Künstler nach links sitzend im Profil vor blauem Himmel gegeben. Dass sie sitzt, zeigt zwar nur die Haltung des Körpers; vom Stuhl selbst ist nicht einmal die kurze Lehne zu sehen, da sie der weite Ärmel des linken Armes verdeckt. Hinter der Figur, unten am Rand des Bildes, wird der Abschluss einer Rampe sichtbar, die aus weifsem

Marmor zierlich gearbeitet ist, und deren feine Renaissanceornamente teilweise vergoldet sind; in die Schlussplatte des Gesimses sind über den (nicht mehr sichtbaren) Pilastern runde Stücke von Serpentin eingelegt, und in der Deckplatte des einen Kapitells befindet sich in der Mitte ein Rubin als farbiges Schmuckstück. Die Farbenpracht gipfelt in dem Kostüm der Dame: einem enganliegenden Kleide aus weifsem Sammet, der mit einem grün und roten Baumornament gemustert ist, während die nach den Schultern zu breit vorstehenden Ärmel und der niedrige Kragen des Kleides aus kirschrotem Sammet mit goldenem Blumenornament gefertigt sind. Der Hals ist frei; die hellblonden Haare sind scharf aus dem Gesicht gekämmt, von hinten glatt hochgenommen und in einem Wulst zusammengenestelt, den ein mützenartig darum geschlungenes breites Tüllband festhält. Der blasse sahnefarbene Teint des Fleisches, mit dem die Farbe des Haares und des Haarbandes fast zusammengeht, wird nur belebt von den kirschroten Lippen und dem hellblauen Augenstern, hebt sich aber aufserordentlich zart und luftig von der blauen Luft ab.



Abb. 1. Piero della Francesca: Battista Sforza. Florenz. Uffizien.

Die reichen Farben: Kirschrot, Blau, Grün neben Goldgelb und Weifs, kommen rein in ungebrochener Schönheit zur Geltung. Sie sind in einfacher Temperatechnik gemalt und nur zum Teil mit Lasuren überlegt; eigentümlich ist, dass das Blau des Himmels so stark aufgetragen ist, dass die Figur wie vertieft darin steht.

Unser Bildnis steht nicht allein da; wer die Galerien in Italien auch nur oberflächlich kennt, wird doch vor diesem Portrait sofort an ein anderes Bildnis eines jungen Mädchens erinnert werden, das wie ein Gegenstück des Berliner Bildes erscheint: an das Profilportrait unter Pieros Namen in der gewählten Galerie Poldi-Pezzoli zu Mailand (s. Abb. 1). Das junge Mädchen ist besonders hübsch und frisch in der Erscheinung; der helle zarte Teint ist nicht so bleich und hebt sich leuchtend vor dem tiefblauen Grunde ab, das zurückgekämmte hellblonde Haar ist etwas kräftiger in Farbe und besonders geschmackvoll mit Bändern, Perlschnüren und einem Schmuckstücke obenauf zusammengenommen. Im leicht ge-

wellten Haar sind, gerade wie im Berliner Bilde, die locker obenaufliegenden Haare mit dem Spitzpinsel in trockener Farbe einzeln aufgetragen; die Linien des langen Halses werden hier durch ein feines farbiges Halsband geschickt unterbrochen. Das vorn und stärker auf dem Rücken ausgeschnittene Kleid ist von tiefgrünem Sammet, der an der Schulter sichtbare Ärmel ist kirschrot mit goldenem Blumenmuster. Auch hier ist der blaue Grund so stark impastiert, dass der Kopf darin etwas vertieft steht; die Farben sind so rein und kräftig wie in dem Berliner Bilde und in ähnlicher Weise zusammengestellt.

Die tadellose Erhaltung dieser beiden Bilder macht dieselben zur Beurteilung des Künstlers besonders geeignet. Eine Anzahl anderer Frauenbildnisse, die leider mehr oder weniger stark durch Putzen und zum Teil auch durch Übermalung gelitten haben, ergeben sich jedoch nach übereinstimmender Auffassung, Anordnung, Färbung und Technik als zweifellose Werke desselben Künstlers. Es sind gleichfalls Profilbildnisse nach links auf blauem Grunde. Zwei derselben besitzt die National Gallery in London. Irrtümlich als Bildnis der Isotta da Rimini bezeichnet ist das Brustbild einer Frau von wenig ansprechenden Zügen, die durch ihre Haartracht noch mehr entstellt wird. Durch das scharfe Zurückkämmen der Haare, die hinten in einer kleinen, mit Perlen und Türkisen bestickten Haube versteckt sind, über die ein weifser Schleier herabfällt, ist nämlich das Haar bis über die Mitte des Scheitels ausgegangen. Der Teint der Dame ist ein kupferiges Rot; die Zeichnung der Augen, des Nasenflügels und der Lippen zeigt die gleiche Auffassungsart wie in den beiden vorgenannten Bildnissen. Ebenso ist die Farbenzusammenstellung und die Behandlung der Farben die gleiche; auf tiefblauem Grunde heben sich das mit Silber gemusterte Kirschrot des Gewandes und die bunte Haube leuchtend und kräftig ab. Das zweite Profilbildnis im Besitz der National Gallery ist eine Halbfigur, wie das Frauenbild in der Berliner Galerie; aber wie bei diesem und allen hier in Frage kommenden Bildnissen sind die Hände nicht sichtbar.



Abb. 2. Domenico Veneziano: Weibliches Bildnis. Mailand. Museum Poldi-Pezzoli.

Auch hier wieder der weifsblonde Teint; das flachsblonde Haar, mit einzelnen locker aufliegenden, mit dem Spitzpinsel aufgesetzten Haaren, ist zurückgekämmt und mit einem breiten Tüllband und einer Perlenagraffe auf dem Scheitel zusammengehalten; um den schlanken Hals eine Korallenkette. Das am Hals spitz, nach dem Rücken zu breit ausgeschnittene Kleid ist von weifsgelbem Stoff und mit Goldtupfen gemustert; auf dem weiten faltigen Ärmel ist ein grofses Emblem eingestickt: drei Blätter einer Fächerpalme zwischen zwei Straufsenfedern (?), durch ein Band zusammengehalten. Auf impastiertem blauem Grunde hebt sich die ganze Gestalt hell und duftig ab. Die Kraft und Feinheit der Farbe ist leider durch scharfes Putzen beeinträchtigt.

Stärker noch beschädigt ist das Profilportrait einer jungen blonden Person von frischer Gesichtsfarbe vor blauem Grunde, in der reichen farbigen Tracht und Haartour wie die meisten vorgenannten Bildnisse, das sich in den Uffizien befindet (Nr. 1204). Eine moderne Übermalung, die das Bild erst bei einer Restauration in neuester Zeit erfahren hat, entstellt dasselbe und entzieht es der genaueren Beurteilung. Den allgemeinen Eindruck, der mit den übrigen Bildnissen übereinstimmt, hat der Künstler dem Bilde jedoch nicht nehmen können. Endlich besitzt der Palazzo Pitti ein solches Frauenbildnis, mit gleichem Charakter des Teints, des blonden Haares und der Tracht, jedoch auf schwarzem statt auf blauem Grunde. Die ungünstige Aufstellung in der dunkeln Stanza di Prometeo und nahe der Decke erschwert hier ein bestimmtes Urteil. Wie das Bildnis der Uffizien, so ist auch dieses dem Piero della Francesca — freilich nur frageweise — zugeschrieben.

Ist nun dieser Name, der für die ganze hier zusammengestellte Gruppe von Frauenbildnissen im Profil mit mehr oder weniger Bestimmtheit in Anspruch genommen wird, auch wirklich gerechtfertigt? Stimmen diese Bildnisse in der That mit den beglaubigten Gemälden des Piero della Francesca überein? Zur Antwort auf diese Frage ist vor allem von Bedeutung der Vergleich mit dem einzigen für Piero völlig gesicherten Frauenbildnis, dem Portrait der Battista Sforza von Pesaro, Gattin des Herzogs Federigo Montefeltro von Urbino, welches mit dem Bildnis ihres Gatten vereint zu den Hauptschätzen der Galerie der Uffizien gehört (s. Abb. 2). Im allgemeinen ist eine Verwandtschaft mit diesem Bildnis nicht zu leugnen: in der Tracht, in der Auffassung, in der Helligkeit des Teints, in der Feinheit des Tons u. s. f. Aber es ergeben sich innerhalb dieser Ähnlichkeit doch mancherlei Verschiedenheiten.

Die Tracht ist wohl eine ähnliche, jedoch, wie die Haartour mit dem an den Seiten heruntergekämmten Haar und dem komplizierten Schneckengewinde über den Ohren beweist, schon um zehn bis zwanzig Jahre später als die der Gruppe der vorgenannten Bildnisse, die nach Haartracht und Kostüm um 1450 bis etwa 1460 entstanden sein müssen. Da Battista Sforza 1472 im Alter von 26 Jahren starb, muss ihr Bildnis etwa im Jahre 1470 gemalt sein, was sich auch aus dem Alter ihres Gatten in dem Gegenstück ergiebt. Verschieden ist in der Auffassung zunächst der Hintergrund: hier ist der Kopf bei blass blaugrauem Himmel über einer weiten Berglandschaft gesehen; in unseren Frauenbildnissen ist der blaue Grund zwar auch dem Blau eines klaren südlichen Himmels nachgebildet, aber er ist doch nicht der Himmel selbst, und eine landschaftliche Ferne findet sich in keinem dieser Bilder. Ebenso abweichend ist die Färbung: in Pieros Bildnis, wie in allen seinen Gemälden, zumal den Fresken, ist die Lokalfarbe in dem reflektierenden Licht und von der Luft fein abgetönt, die Farben sind daher gebrochen, der Ton ist ein matt hellgrauer; in der Gruppe der Frauen-Profilköpfe kommt die Lokalfarbe dagegen in voller Reinheit und Pracht zur Geltung. Die Haltung dieser Frauen ist innerhalb der Individualität jeder einzelnen fast durchweg



VITTORE CARPACCIO

WEIBLICHER KOPF

WEISSGEHÖHTE PINSELZEICHNUNG IN DER SAMMLUNG GATHORNE HARDY

12

eine leichte, die Glieder sind schlank, der Hals ist auffallend lang, der Ausdruck ist offen und heiter: die Herzogin Battista Sforza, und mehr noch die idealen Frauengestalten Pieros haben dagegen etwas Viereckiges, Untersetztes und Schwerfälliges, einen stummen, oft fast mürrischen Ausdruck. Wesentlich verschieden ist vor allem die Maltechnik. Die weiblichen Profilbildnisse sind durchweg in Tempera ausgeführt, jedoch mit Anwendung von Lasuren, welche die farbige Erscheinung der Bilder, soweit sie gut erhalten sind, so aufserordentlich brillant und prächtig machen; Piero della Francesca zeigt dagegen in seinen Tafelbildern, und so auch in den Portraits des Herzogs von Urbino und seiner Gattin, schon eine Öltechnik, wie sie ähnlich die beiden Pollajuoli handhaben. Um eine ähnliche kräftige Wirkung zu erzielen, hat Domenico die schwach deckenden Temperafarben häufig und stark aufgetragen und die Lichter darin in eigentümlich körnigem oder strichelndem Auftrag wiedergegeben, eine Behandlung, welche die ersten Ölmaler der Florentiner Schule in ihrer Technik nachahmten.

Diese Abweichungen von der sehr charakteristischen in einer beträchtlichen Zahl von Bildern und Fresken uns gleichzeitig entgegentretenden Art des Piero della Francesca machen es mir unmöglich, ihn für den Künstler der weiblichen Profilportraits zu halten; am entscheidendsten spricht die ganz abweichende Technik und Färbung dagegen, in der sich Piero stets gleichbleibt. Andererseits haben diese Bildnisse, wie schon hervorgehoben, doch so viel Verwandtschaft, dass wir den Künstler derselben in der Nähe des Piero zu suchen haben. Piero Pollajuolo, an den die brillanten Farben und ihre Zusammenstellung erinnern, kann nicht in Betracht kommen, denn die meisten dieser Bildnisse sind entstanden, als Piero noch ein Knabe war. Auch haben Piero wie Antonio Pollajuolo ihre Tafelbilder in einer dem Piero della Francesca verwandten zähen Öltechnik gemalt, freilich noch mit teilweiser Untermalung in Tempera. Der Name Verrocchio, den Bernhard Berenson für den Künstler dieser Bildergruppe in Vorschlag gebracht hat, ist wohl nur eine Verlegenheitsbestimmung. Meine vor Jahren ausgesprochene Vermutung, dass Domenico Veneziano der Maler der weiblichen Profilbildnisse sein könne, hat zunächst schon das für sich, dass sie einen Maler dafür in Anspruch nimmt, der dem Piero della Francesca ganz nahe steht und zugleich älter als dieser ist, der sein Lehrer und Meister bei der Ausmalung von S. Egidio war. Freilich sind der erhaltenen Werke des Domenico Veneziano so wenige, und diese sind in so schlechtem Zustande, dass sie nur eine ungenügende Grundlage zum Vergleich bieten. Nachdem jeder Rest seiner Thätigkeit in Perugia, wo der Künstler 1438 zuerst auftrat, verloren und nachdem seine berühmten, mit Hilfe seines Schülers Piero della Francesca im Chor von S. Egidio zu Florenz in den Jahren 1439 bis 1445 ausgeführten Fresken längst zu Grunde gegangen sind, bleiben uns als gesicherte Arbeiten die Teile eines schlecht übertragenen Fresko der thronenden Madonna in der National Gallery, die in Fresko gemalten herben Heiligenfiguren Johannes des Täufers und Franciscus' im rechten Schiff von S. Croce zu Florenz, sowie das durch Putzen sehr beschädigte Altarbild der Uffizien: die thronende Madonna in reicher Architektur, umgeben von den Heiligen Franciscus, Johannes, Nikolaus und Lucia. Zu diesem aus S. Lucia de' Bardi stammenden Bilde gehört als Bruchstück der Predella das eingangs erwähnte Bildchen mit dem Martyrium der hl. Lucia in der Berliner Galerie. Nur als dem Künstler nahestehend lassen sich eine Madonna in Casa Panciatichi zu Florenz, sowie ein Triptychon in der Carrandschen Sammlung des Museo Nazionale, aus S. Niccolò stammend, bezeichnen. Die Fresken im Chor des Doms zu Prato, die August Schmarsow ihm zugeschrieben hat, sind nur von einem der Richtung Domenicos nahestehenden Künstler. Eine genügende Grundlage

zu einem Vergleich mit den weiblichen Profilbildnissen kann also nur das einzige Tafelbild, die Altartafel in den Uffizien, abgeben. Bei diesem Bilde muss aber berücksichtigt werden, dass der matte Ton der reichen Farben und der dünne Auftrag derselben Folge der grausamen Verputzung des Bildes ist.

In diesem Altarbilde ist freilich keine Stifterfigur vorhanden und ebensowenig verstecken sich unter den Heiligengestalten Portraits von Zeitgenossen; aber die beiden weiblichen Figuren, Maria und namentlich die im Profil gesehene hl. Lucia, geben doch genügenden Anhalt zum Vergleich auch für reine Portraits. Die Haltung, der schlanke Wuchs, der lange Hals, die Zeichnung des Profils, die Verkürzung des Auges und die Stellung desselben unter den Augenbrauen, die Bildung des Ohres sind den weiblichen Profilportraits ebenso verwandt wie der helle weifsblonde Ton des Fleisches, wie das aschblonde Haar und die Art, wie die einzelnen, oben aufliegenden Haare mit spitzem Pinsel aufgetragen sind. Auch die Maltechnik ist die gleiche: das Bild ist durchweg in Tempera gemalt; nur das schöne Rot und einzelne andere brillante Farben haben durch Lasuren ihre Tiefe erhalten. Auch die farbige Architektur, die Art, wie sich verschiedene der Köpfe auf blauem Grunde abheben (besonders prächtig ist das Blau des Grundes, vor dem die zwei Heiligenköpfe in dem Londoner Freskobilde stehen), vor allem die Zusammenstellung der Farben zeigen die gleiche Empfindung, wie sie aus jenen Frauenbildnissen spricht. Es sind dieselben schönen und reinen Lokalfarben, in ähnlicher Zusammenstellung, namentlich von Rot, Blau und Grün, freilich hier durch das Putzen verblasst; und matter kehren dieselben Farben auch in der Architektur mit ihren farbigen Steineinlagen und ihrer Bemalung wieder. Diese farbige Architektur, die prächtige Kasel des heiligen Bischofs, der orientalische Sammetstoff als Fufsteppich der Madonna wie die helle Farbenstimmung des ganzen Bildes hat einen sowohl von Piero della Francesca wie von der eigentlichen Florentiner Schule abweichenden koloristischen Charakter; sie reflektieren die helle Farbigkeit Venedigs, die prächtige farbige Erscheinung der Stadt in ihrem halb orientalischen Gewande jener Zeit. Diese orientalische Farbenpracht und Farbenharmonie haben in gleichem Mafse, abweichend von allem, was gleichzeitig in Florenz gemalt wurde, die von uns besprochenen Frauenbildnisse. Ihre venezianischen Sammetgewänder, ihr reiches farbiges Geschmeide, die helle Karnation und die blonden Haare vor dem schönen blauen Grunde, in dem Berliner Bilde auch die Marmorbalustrade mit den eingelegten bunten Steinen, geben zusammen eine ganz einzig farbenprächtige Wirkung, wie sie später ähnlich in den Werken von Giovanni Bellini und Crivelli, Cima und Carpaccio zu mannigfacher Erscheinung kommt.

Ist aber, so wird man mir einwerfen, Domenico Veneziano wirklich in Venedig geboren, oder hat er dort überhaupt als Künstler seine Ausbildung gefunden? Eine Urkunde nennt ihn »Maestro Domenicho di Bartolomeis da Vinezia«, was ja nur beweist, dass sein Vater ein Venezianer war und die Vermutung zulässt, dass der Vater von der Heimat verzogen und der Sohn auswärts, nach dem stark florentinischen Charakter seiner Kunst wahrscheinlich in Florenz, aufgewachsen sei. Dagegen spricht aber, dass er sich selbst auf seinem Tafelbilde in den Uffizien »Dominicus de Venetiis« nennt, dass in dieser kurzen Inschrift venezianischer Dialekt (»HO« statt O MATER) sich eingeschlichen hat, dass der Künstler Beziehungen zu den Mediceern, die sein bekannter Brief an Piero de' Medici vom Jahre 1438 ergiebt, mutmafslich während des Aufenthalts des von Florenz ausgewiesenen Cosimo in Venedig angeknüpft hatte. Der Charakter seiner Kunst, wie er leider nur in wenigen Werken vor uns liegt, verbindet Züge Florentiner mit solchen venezianischer Kunst: in Zeich-



VITTORE CARPACCIO

WEIBLICHER KOPF

WEISSGEHÖHTE PINSELZEICHNUNG IN DER SAMMLUNG GATHORNE HARDY

13

nung, Perspektive, Charakteristik kann der junge Domenico nur in Florenz oder bei einem Florentiner Künstler in der Richtung des Paolo Uccello und Andrea del Castagno gelernt haben; sein Farbensinn ist aber echt venezianisch und seiner Vaterstadt verdankt er auch die feine Empfindung für den Einfluss des Lichts auf die Farbe, die helle sonnige Wirkung seiner Bilder, die sein grofser Schüler Piero della Francesca zu einer Meisterschaft der Freilichtmalerei weiter entwickelte, die neben den hervorragendsten Leistungen der Freilichtmaler des XVII Jahrhunderts und unserer Zeit sich eigenartig und ebenbürtig darstellt. Die Stellung dieses Künstlers als Schüler und langjähriger Mitarbeiter des Domenico lässt von vornherein vermuten, dass sein Lehrer ein bedeutenderes Talent gewesen sein müsse, als er bisher aus den wenigen gesicherten Bruchstücken seiner Kunst sich uns darstellt. Die Zuweisung des neuen Berliner Frauenbildnisses und der Gruppe von weiblichen Profilbildnissen der gleichen Art an Domenico Veneziano würde diesen als Künstler seinem Schüler nahe bringen und würde dessen Fortschritt über den Lehrer hinaus erst verständlich machen. Als Werke Pieros würden diese Bilder seiner Eigenart widersprechende Arbeiten seiner Jugend sein müssen, in denen die eigentliche Bedeutung des Künstlers als Maler der menschlichen Figur im vollen Freilicht, die plastische Erscheinung derselben im Sonnenlicht und seine daraufhin ausgebildete Technik der Ölmalerei nicht zur Geltung kämen.

ÜBER EINIGE ZEICHNUNGEN DES CARPACCIO IN ENGLAND

VON SIDNEY COLVIN

Es ist wohlbekannt, dass nur eine kleine Zahl venezianischer Meisterzeichnungen des XV Jahrhunderts auf uns gelangt ist, im Vergleich zu anderen Schulen, speciell der florentinischen. Authentische Zeichnungen der Brüder Gentile und Giovanni Bellini kann man beinahe an den Fingern einer Hand aufzählen, und die zahlreiche Gruppe der sogenannten Bellinesken, ihrer Schüler und Nachahmer, ist nur ganz spärlich vertreten. Von Carpaccio besitzen wir vielleicht mehr als von irgend einem anderen aus dieser Gruppe; doch auch Zeichnungen Carpaccios zählen zu den gröfsten Seltenheiten der grofsen öffentlichen und privaten Sammlungen, so gering ist ihre Zahl. Ein Blatt ist in Dresden, eins (meines Erachtens) in der Albertina in Wien; die Sammlung der Uffizien in Florenz besitzt etwa sieben oder acht charakteristische Zeichnungen, und vielleicht doppelt so viele sind in verschiedenen englischen Museen und Privatsammlungen zerstreut. Mit den letzteren, welche den Fachgenossen teils wenig bekannt, teils ganz entgangen sind, wollen wir uns im folgenden beschäftigen.

In seinen Zeichnungen und Studien bedient sich Carpaccio zweier verschiedener und entgegengesetzter Techniken, nach denen man sie in zwei getrennte Klassen oder Gruppen scheiden kann. Bei den einen ist der Kontur einfach mit der Feder in Bister auf gewöhnliches Papier hingesetzt, häufig mit Benutzung einer dünnen Vorzeichnung in Rötel; die Feder ist breit, der Strich frei, die Linienführung scharf, eckig und charakteristisch, nicht rund und in einem Fluss. Die Zeichnungen, welche dieser Klasse angehören, sind meist erste Niederschriften von ganzen Kompositionen oder wenigstens Stücken davon; sie enthalten kein oder nur wenig Detail, aber sie ver-

figur des Meisters. Fast die gleiche Figur in Haltung und Zeichnung kommt auf zwei Bildern vor, der »Geburt« in der Sammlung Lochis-Carrara zu Bergamo und auf einem Ausschnitt aus einem gröfseren Werk (das übrigens sonst nicht mit unserer Zeichnung übereinstimmte) im Besitz von Mr. R. H. Benson in London. In der That hat der Meister mehrmals so sich selbst kopiert und hat dieselbe Figur oder denselben Kopf wie ein Modell oder Cliché verschieden verwendet.

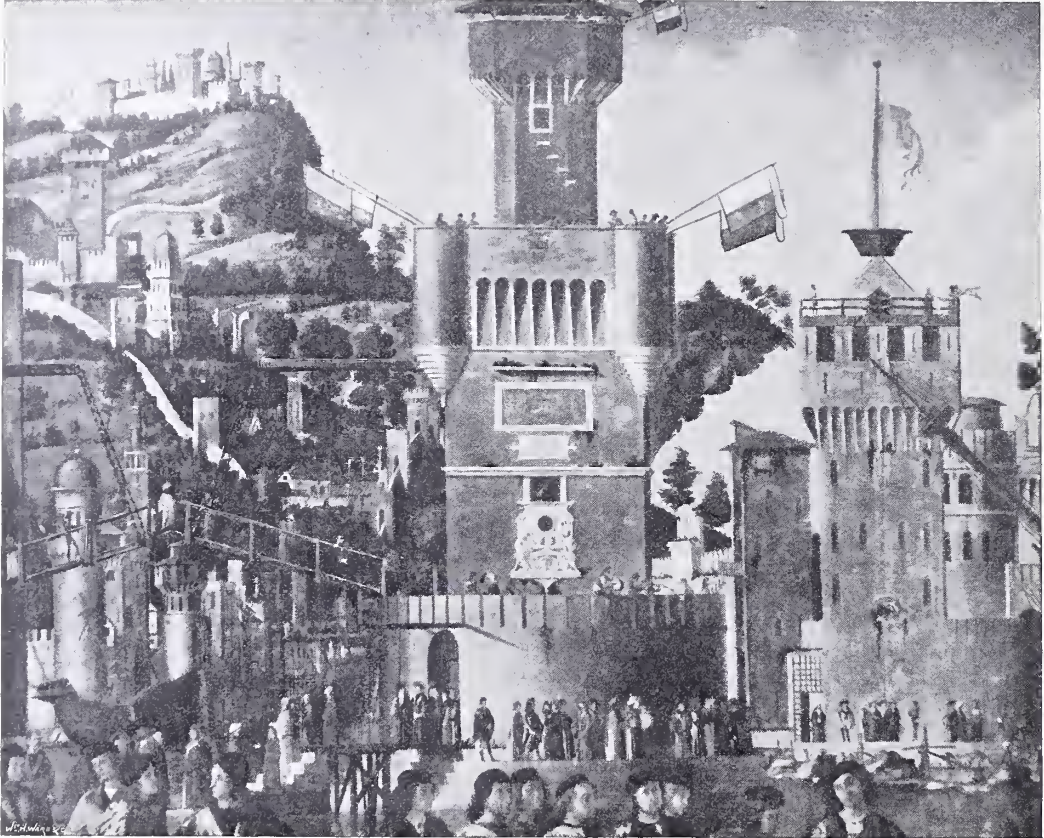


Abb. 2. Hintergrund eines Gemäldes von Carpaccio in der Akademie zu Venedig.
Abschied des Prinzen von seinem Vater.
(Nach einer Photographie von Anderson.)

Kann ein Leser dieser Zeilen uns irgend welche Auskunft geben über das verschollene Fesch-Campana-Bild oder über irgend ein anderes, das sich enger als dieses, wie es scheint, an die hier publizierte Zeichnung anschliefst?

Als nächstes Beispiel für Carpaccios Art der Konturzeichnung mit Feder und Bister führen wir eine Zeichnung an, welche erst kürzlich für das British Museum erworben wurde (Abb. 3). Sie befand sich früher unter dem Namen des Giovanni Bellini in der Sammlung von Jonathan Richardson und gelangte im Lauf des letzten Jahrhunderts nach Irland, wo sie der Sammlung des Lord Charlemont, später dem Dr. Barry Delany angehörte. Vor uns haben wir die Ansicht einer befestigten Stadt und eines Hafens, die nach des Meisters bekannter Weise auf einen leicht hingeworfenen

ersten Entwurf in Rötel gezeichnet ist. Carpaccios Hand ist unverkennbar, das lehren uns der Charakter der Zeichnung und die für uns besonders interessante Thatsache, dass das Blatt die erste Idee für eine seiner feinsten Landschaften giebt: nämlich für den Hintergrund der Scene, wo Prinz Conon von seinem Vater Abschied nimmt, auf einem der berühmten Bilder mit der Geschichte von St. Ursula in Venedig. Wir reproduzieren diesen Teil des Bildes im Text (Abb. 2), so dass der

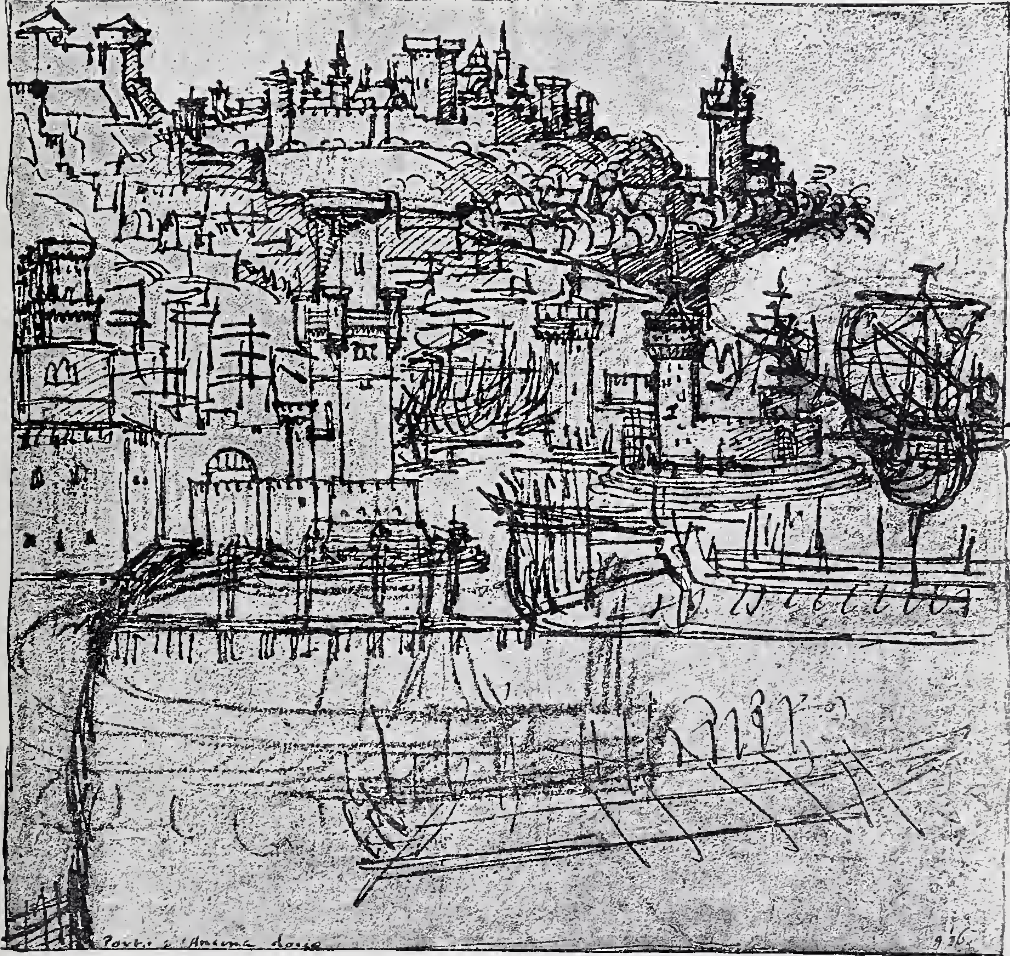


Abb. 3. Vittore Carpaccio, Entwurf zu dem landschaftlichen Hintergrund eines Bildes.
Feder- und Kreidezeichnung im Britischen Museum.

Leser sich von den Beziehungen zu der Zeichnung überzeugen kann. Der Aufbau der Stadt wie des Hafens mit den Hügeln, die sich so steil darüber erheben, ist der Hauptsache nach unzweifelhaft der gleiche, aber auf dem Gemälde dehnt sich die Scene mehr aus, indem der Hügel mit der befestigten Stadt oder dem Dorf darauf in weitere Entfernung gerückt ist, sowie dadurch, dass Landschaft und Bauten mit mehr Detail ausgeführt sind. Die beiden seltsam geformten Türme an der Hafenseite, der eine mit den vier kleinen Ecktürmchen, die ihn flankieren, der andere bekrönt

mit einem Mast, gleich dem Topmast eines Schiffes, mit Auslug, Seezeichen, Tauwerk und mit flatternder Fahne, finden sich übereinstimmend auf Bild und Zeichnung; nur sind sie etwas verschieden gestellt und von einem etwas anderen Standpunkt aus gesehen. Die Einfahrt zum inneren Hafen, dem Seemagazin, wo man Schiffe im Bau begriffen sieht, ist auf dem Bild an die linke Seite des zur linken Hand gelegenen Turms gerückt, während sie auf der Zeichnung passender zwischen die zwei Türme gelegt ist und von ihnen behütet wird.

Zunächst erhebt sich nun die Frage: haben wir hier die Ansicht eines Seehafens vor uns, welchen der Künstler besucht hatte und kannte? Eine Hand des XVIII Jahrhunderts hat unter das Blatt geschrieben »Porto d' Ancona dove ....«; doch ist dies

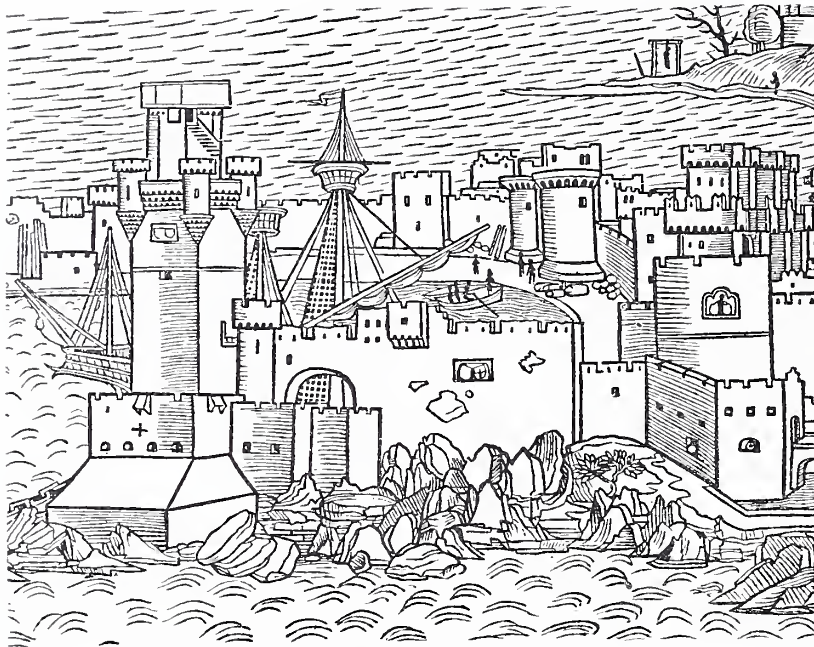


Abb. 4. Ansicht des französischen Turms am Hafen zu Rhodos.
Nach einem Holzschnitt in Breydenbachs Sanctarum Peregrinationum Opusculum, 1486.

ein Irrtum. Der Anblick von der Mole am Südende des Hafens von Ancona mit der Rhede und dem Höhenzug im Hintergrund, welchen die Kathedrale des hl. Cyriacus krönt, kann niemals so ähnlich gewesen sein. Ein Freund, welchem ich die Frage vorlegte, sprach die Ansicht aus, dass der eigenartige Turm mit den vier Ecktürmchen und der Stiege an der Aufsenseite sehr ähnlich aussähe wie ein Turm, der auf alten Ansichten von Rhodos besonders hervortritt, und lenkte damit auf die richtige Spur. Durch Vergleich ergab sich, dass dieser Turm ohne alle Frage der berühmte französische Turm oder Tour de Naillac ist, der, auf Rhodos bald nach 1400 erbaut, ohne namhafte Veränderung bis 1863 existierte, wo er durch ein Erdbeben zerstört wurde. Damit schien eine wichtige Thatsache für das Leben des Malers gewonnen zu sein. Wenn er jemals in Rhodos gewesen war und dort diese Studie gezeichnet hatte, dann hatte man mit Recht vermutet, dass er 1479 in Konstantinopel und der Levante als Schüler Gentile Bellinis gewesen war. Aber trotzdem der Tour de Naillac nicht zu

verkennen ist, schien es doch nicht möglich, die Zeichnung für eine an Ort und Stelle gemachte Ansicht von Rhodos anzusehen. Beim Durchblättern eines bekannten Buches aus der Zeit des Künstlers, nämlich Breydenbachs Sanctae Peregrinationes (in lateinischer und deutscher Sprache zu Mainz gedruckt 1486) mit seinen vom Maler und Buchdrucker Erhard Reuwich gefertigten Ansichten in Holzschnitt, welche die Häfen von Venedig, Parenzo, Korfu, Modon, Rhodos und Kandia darstellen, fand ich, dass Carpaccios Zeichnung zwar ganz genau übereinstimmt — nur ist sie im Gegensinn — mit dem Tour de Naillac und den sich anschliefsenden Bauten, wie sie auf dem Holzschnitt erscheinen (vergl. Abb. 4). Aber sonst passte der Charakter der Stadt, der Land-

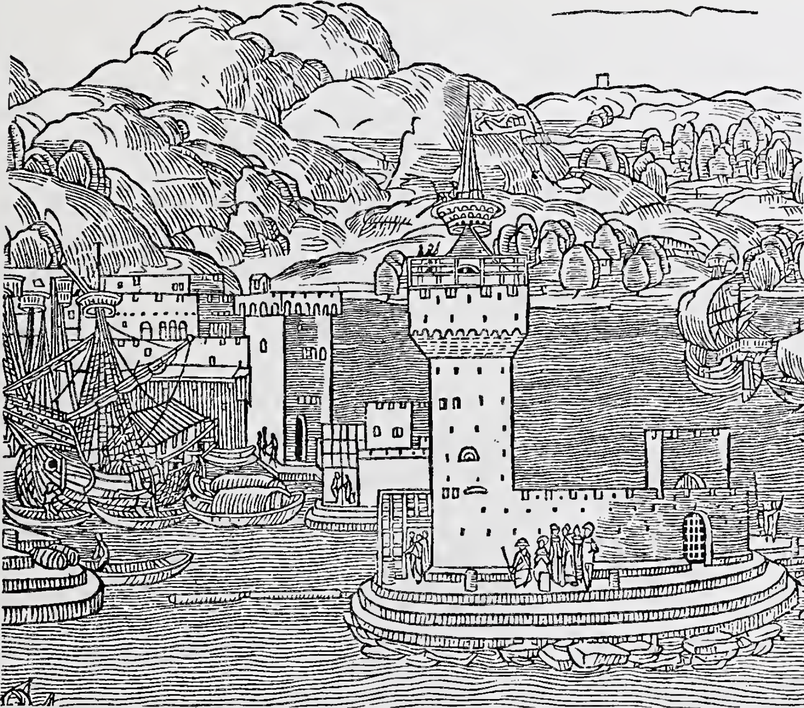


Abb. 5. Ansicht des Turms vom St. Marcus-Löwen am Hafen zu Kandia.
Nach einem Holzschnitt in Breydenbachs Sanctarum Peregrinationum Opusculum, 1486.

schaft und des Hafens nicht dazu; dies bestätigte mein Freund Mr. Cecil Torr, der wohlbekannte Archäologe und Historiker der Insel, der mit ihrer Lage vollkommen vertraut ist. Die Schwierigkeit war also: es schien eine Zeichnung von Rhodos, aber auch wieder nicht von Rhodos zu sein. Beim weiteren Durchblättern des Breydenbach klärte sich das Dilemma mit einem Schlag auf. In einer anderen Ansicht bei Breydenbach, die den Hafen von Kandia wiedergiebt, finden wir am Eingang des inneren Hafens oder der Rhede einen Turm, der am Fufs eines in drei Terrassen sich erhebenden Felsens steht, bekrönt von einer Stange mit flatternder Fahne, mit Auslug und Tauwerk (vergl. Abb. 5). Der untere Teil dieses Turmes ist noch heute vorhanden und heifst Turm der Araber oder grofser Turm; zu Carpaccios Zeit hiefs er Turm vom Löwen des hl. Marcus. Er ist ganz genau in allen Stücken derselbe Turm, den wir rechts vom Turm von Rhodos auf der Zeichnung Carpaccios und ebenso, mit

einigen unbedeutenden Änderungen, auf dem Gemälde finden. Ja noch mehr: das Schiff, welches auf der Zeichnung zu äufserst rechts leicht hingezeichnet ist, ist unzweifelhaft kopiert nach dem Schiff, welches uns auf einem dritten Holzschnitt bei Breydenbach begegnet, dem Hafen von Modon. Die Mole mit ihrer geschwungenen Linie, welche in der flüchtigen Rötelunterzeichnung (schwarz auf der Reproduktion) angegeben ist, stammt von derselben Ansicht; aber als er das Blatt mit der Feder überging, zeichnete er an die Stelle eine andere Mole, die im rechten Winkel auf den Strand läuft und der von Rhodos eher gleicht. Damit ist der Beweis erbracht, dass die Stadtansicht des British Museum, so kraftvoll und vom Augenblick belebt sie erscheint, nicht nach der Natur gemacht ist und keinen bestimmten Platz darstellt, sondern daheim im Atelier entstand durch phantastisches Zusammenstellen von Motiven, welche der Künstler drei verschiedenen Holzschnitten aus dem erst kürzlich erschienenen Buch eines deutschen Jerusalempilgers entnahm (Breydenbach unternahm seine Reise 1483; sein Buch erschien 1486; Carpaccios Bild ist 1495 gemalt).



Abb. 6. Vittore Carpaccio, Zwei weibliche Heiligen aus dem Bilde der Darstellung der Maria. Venedig, Akademie. (Nach einer Photographie von Anderson.)

Venezianischer Handel und venezianische Eroberungssucht hatten natürlich die Häfen von Rhodos, Kreta etc. und die anderen Inseln des Archipelagus so manchem Unterthanen der Republik vertraut gemacht: Carpaccio mochte seine Kenntnisse von ihrem Aussehen von einem Landsmann haben, wenn nicht durch eigene Beobachtung, die er auf Reisen gemacht hatte. Hier ist weder das eine noch das andere der Fall. Der Leser kann sich mit Leichtigkeit mit Hilfe der Nachbildungen im Text davon überzeugen, dass die genaue Übereinstimmung zwischen seiner Zeichnung und E. Reuwichs Ansichten des Turms von Rhodos im Gegensinn, und des Turms von Kandia in seiner richtigen Lage, allein die von uns entwickelte Ansicht zulässt. Wir gewinnen damit eine ganz unerwartete Einsicht in des Künstlers Werkstatt und in seine Art zu arbeiten. Immerhin finden wir auf Carpaccios Zeichnung einen wichtigen Punkt, der keinem Holzschnitt in Breydenbachs Buch entlehnt ist: die gleiche befestigte Stadt auf dem

Hügel findet sich in Zeichnung und Bild, wenn sie auch auf letzterem mehr in den Hintergrund geschoben ist. Entnahm der Künstler sie einer anderen Quelle oder ist es seine eigene Erfindung?

Zu so langen, doch, hoffe ich, nicht uninteressanten Auseinandersetzungen kann ein einzelnes Blatt eines alten Meisters, das zunächst wenig wichtig erscheint, Veranlassung geben.[1])

Von weiteren Zeichnungen des Meisters in der gleichen Technik, welche, verhältnismäfsig wenig bekannt, in englischem Privatbesitz sich befinden, möchte ich zwei höchst interessante Blätter der Sammlung in Chatsworth hervorheben (in Bände geklebt und nicht ausgestellt). Sie sind beide leicht in Rötel angelegt und dann mit Feder und Sepia fertig gemacht. Die erste zeigt die hl. Ursula, die gerade aus dem Boot ausgestiegen ist und niederkniet vor einer Gestalt, die mit grofsem Gefolge von links herankommt; irre ich nicht, steht sie dem Bild der Sammlung Layard näher als einem aus der Serie in der Akademie. Die zweite stellt eine Küstenscenerie vor mit einer Gestalt, die eben vom Pferde abgestiegen ist und einem geistlichen Herrn ihre Ehrerbietung erweist: dieser ist ebenfalls vom Pferd gestiegen und spendet den Segen; eine zahlreiche Gefolgschaft zu Pferde begleitet ihn. Aufser diesen Zeichnungen sei ein kleines Blatt in der Sammlung Phillips zu Cheltenham mit Studien auf beiden Seiten für eine Jungfrau mit dem Kinde erwähnt.

Wir kommen nun zu der zweiten Gruppe von Zeichnungen Carpaccios, d. h. zu den Studien zu Köpfen und Einzelfiguren, die in Braun oder Braun und Weifs auf grauem Papier mit derben, aber wirkungsvollen geraden Pinselstrichen modelliert sind. Wohl das beste Beispiel, welches auf uns gekommen ist, ist das Blatt mit Frauenköpfen, das in tadellosem Faksimile auf Abb. 6 wiedergegeben ist. Es ist ganz unbekannt geblieben, bis ich die Freude hatte, es unter dem Namen des Gaudenzio Ferrari (!), welchen es seit Richardsons Zeit trug, in derselben Sammlung wie die oben beschriebene Sacra Conversazione zu finden, d. h. unter den Zeichnungen, welche der verstorbene Mr. Malcolm of Poltalloch seinem Schwiegersohn Mr. Gathorne Hardy geschenkt hatte. Die tadellos erhaltene Zeichnung zeigt uns zwei sorgfältig modellierte Frauenköpfe, die auf Vorder- und Rückseite desselben Blattes gezeichnet sind. Wer einigermafsen mit den Werken des Meisters vertraut ist, wird sofort erkennen, dass wir die Köpfe der begleitenden Frauen zur Linken aus seinem grofsartigsten Altarbild vor uns haben, der »Darbringung im Tempel«, gemalt für die Kirche San Giobbe im Jahre 1510, jetzt in der venezianischen Akademie. Unter den schlichten, nicht unedeln, doch oft etwas ausdruckslosen Frauengestalten des Meisters fesseln uns diese »tutte adorné e

---

[1]) Seitdem die obigen Zeilen geschrieben wurden, hat mich Mr. Farifax Murray auf die Thatsache aufmerksam gemacht, dass bei der obengenannten St. Georg-Zeichnung der Uffiziensammlung die zwei weiblichen Figuren links, von denen eine einen eigentümlich hohen Schleier trägt, genau nach einem anderen Breydenbachschen Holzschnitte kopiert sind, d. h. demjenigen, welcher im Text am Schlusse der Abteilung über die Sarazenen steht und eine Gruppe orientalischer Figuren darstellt. Damit gewinnen wir einen neuen Beweis für Carpaccios zeitweilige Abhängigkeit von Motiven, die er aus fremden Quellen entlehnt hat, und zwar in diesen Fällen aus den Holzschnitten, mit denen Breydenbachs in Mainz gedrucktes Buch von seinem Fahrtgenossen Erhard Reuwich geschmückt wurde.

belle«[1]) am stärksten. Ihre Übereinstimmung mit der Zeichnung lässt keinen Zweifel zu: nur bestehen kleine Verschiedenheiten in der Anordnung des Haars, welches bei der Dienerin mit den Tauben auf dem Gemälde frei über die Schultern rollt, während auf der Zeichnung es über dem Haupt zusammengeflochten ist; bei der zweiten wird das Haar auf der Zeichnung von einem Schleier zusammengehalten, der zur linken Schulter herunterfällt, auf dem Bild aber ganz fortgelassen ist.

Ein wiederholtes Betrachten der Ursulabilder in der venezianischen Akademie verhindert uns, hierbei stehen zu bleiben. Wir finden nämlich, dass die eine dieser selben Studien — die auf der Rückseite des Blattes, mit dem Kopf fast ganz en face mit einer Wendung nach rechts — bereits dem Maler auf einem Bild jener Folge gedient hat, welches volle neunzehn Jahre vor dem Altarbild der »Darbringung« gemalt worden ist. Der Kopf begegnet uns unter den Märtyrerinnen in der Gruppe rechts auf dem Bild der »heiligen Ursula in der Glorie« (s. Abb. 7), welches zwar nach der Erzählung an letzter Stelle zu stehen kommt, jedoch dem Datum seiner Entstehung nach eines der frühesten und, beiläufig bemerkt, eines der schwächsten aus der Ursulaserie ist (gemalt 1491). In dieser früheren gemalten Version des Kopfes weicht der Gesamtcharakter, wie man aus der Abbildung leicht ersieht, etwas mehr von der Zeichnung ab als in der späteren, während andererseits die Anordnung des Haars, Kopfputz und Schleier sich der Zeichnung enger anschliefsen.



Abb. 7. Vittore Carpaccio, Kopf einer Jungfrau aus dem Bilde der heiligen Ursula in der Glorie. (Nach einer Photographie von Naya.)

Finden wir auch den anderen, den Profilkopf, welcher in der »Darbringung« für die Dienerin mit den Tauben verwandt worden ist, auf einem der früheren Bilder aus dem Leben der hl. Ursula? Nein, wenngleich der Profilkopf der Heiligen selbst auf dem Bild, wo sie in Erwartung ihres Märtyrertums niederkniet, trotz der ganz verschiedenen Anordnung

[1]) Der Ausdruck stammt von Boschini, der in seiner »Carta del Navegar« also diese Gestalten preist:

El veder quelle done gloriose
    Che asiste a la Gran Madre del Signor,
    L' è do figure de somo valore;
L' è tute esempio, tute religiose.

Le ha quele teste tute adorne, e bele;
    Dei pani el faldizar molto è zentil;
    Ogni habito xe nobile, e civil
Ben agiustado a Verzene e Donzele.

der Haare ihm in gewisser Weise gleicht. Doch dürfen wir auf Grund unserer gewonnenen Erfahrung annehmen, dass auch diese Studie ursprünglich dafür bestimmt war. Beweis dafür sind Stab und Fahne, welche wir auf der Zeichnung vor dem Kopf finden. Dies ist das Banner der Märtyrerschaft; und thatsächlich findet sich ein ganz ähnliches auf dem Gemälde der Glorie der heiligen Ursula, nur flattert es in der Luft etwas erhöht über der Reihe der Köpfe.

Wir gelangen daher mit Sicherheit zu dem Schluss, dass dies feine Studienblatt von dem Künstler gezeichnet wurde, als er 1491 die Bilder aus dem Leben der heiligen Ursula entwarf; dass er sich damals nur des einen der beiden Köpfe bediente, um das Blatt, welches später bei ihm in seinem Atelier geblieben war, wieder vorzunehmen und beide Köpfe auf dem grofsen Altarbild von 1510 zu verwerten.



Abb. 8. Männlicher Kopf.
Nach einer Handzeichnung von Carpaccio im British Museum.

Von den übrigen Zeichnungen Carpaccios der zweiten Klasse stammt die Mehrzahl aus einem Album mit alten, meist vortrefflichen Zeichnungen, das zur Sunderland-Sammlung gehörte und 1881 mit der Blenheim-Bibliothek verkauft wurde. Aus diesem Album stammt die Rötelzeichnung für das in Florenz befindliche Bild der Zehntausend Märtyrer, jetzt, wie schon erwähnt, in der Sammlung von Mr. Heseltine; ebendaher sechs bis acht Blatt mit Köpfen und Figuren auf grauem Papier, ganz der gleichen Art wie die zwei weiblichen Köpfe in der Sammlung Mr. Gathorne-Hardys, die wir auf der Tafel abbilden. Einige von diesen Blättern sind auf beiden Seiten bezeichnet. Zwei bewahrt das British Museum, zwei sind in der Sammlung von Mr. Heseltine, zwei oder drei weitere bei Sir J. C. Robinson. Eines der Blätter im British Museum zeigt auf der einen Seite den kräftig modellierten Kopf eines Mannes (s. Abb. 8), wie es scheint, die Studie für einen der Räte, der auf dem Bild der Ursulafolge, wo König Maurus die englischen Gesandten empfängt, rechts zunächst dem Beschauer sitzt. Auf der anderen Seite desselben Blattes befindet sich eine Gruppe von zwei stehenden Figuren, Pagen oder junge Hofleute, welche, wie man denken könnte, für dieselbe Bilderfolge bestimmt waren, aber thatsächlich dort nicht vorkommen. Das zweite Blatt im British Museum zeigt uns eine Reihe von Köpfen von bärtigen Orientalen im Turban, wie sie auf den Bildern Gentile Bellinis so häufig sind, ebenso auf Carpaccios eigenen Werken in S. Giorgio degli Schiavoni und in seiner Folge aus dem Leben des hl. Stephan, die für die Scuola di Santo Stefano in Venedig gemalt wurde und nun zerstreut ist. Einer von diesen Köpfen kommt in der That auf dem Bild der Stephans-

legende im Stuttgarter Museum vor. Die hierher gehörigen Zeichnungen im Besitz von Mr. Heseltine zeigen zwei Studien zu Köpfen, ein Kind in den Armen seiner Mutter, und einen knieenden Heiligen; unter den Sir J. C. Robinson gehörenden befindet sich die feine Studie des Kopfes eines bärtigen Venezianers mit niedriger Kappe oder »beretta« und eines an einen Stab gelehnten jungen Mannes in der Art, wie wir sie unter den Gruppen der Zuschauer und des Gefolges auf den Ursulabildern finden. Irre ich nicht, so befinden sich in der Sammlung zu Christchurch, Oxford, zwei ganz ähnliche Zeichnungen, die ich genauer zu studieren noch nicht Gelegenheit hatte und deren eine, wie auch das Blatt bei Mr. Gathorne Hardy, fälschlich den Namen des Gaudenzio Ferrari trägt.

Der Leser hat bemerkt, dass ich bis jetzt in meinen Auseinandersetzungen ohne weiteres die Zeichnungen der zweiten Klasse, welche die zerstreuten Blätter aus dem Sunderland-Album und die zwei Frauenköpfe der Sammlung Gathorne-Hardy umfassen, als echt angenommen habe. Mir ist wohl bekannt, dass Zweifel laut geworden sind betreffs einiger Zeichnungen dieser Gruppe und dass man sie einem zeitgenössischen Kopisten oder Nachahmer zugeschrieben hat. Dieser Zweifel, den vermutlich die uns bereits bekannten Eigenschaften, nämlich die Derbheit, ja Roheit in der Strichführung erweckt haben, wurde vage von einer sonst wohl unterrichteten Kunstschriftstellerin, Miss C. Jocelyn Ffoulkes, ausgesprochen, und zwar gegenüber den feinen Zeichnungen, welche Sir J. C. Robinson in der Ausstellung venezianischer Kunstwerke in der New Gallery ausgestellt hatte (vergl. Archivio storico dell' arte 1895 p. 262). Genauer hat Professor Wickhoff seinen Zweifel formuliert betreffs einer verwandten, aber schwächeren Zeichnung, welche die Albertina in Wien unter Giovanni Bellinis Namen bewahrt (venezianische Schule Nr. 16). Das Blatt ist von der gleichen Art, und meines Erachtens von derselben Hand wie die Zeichnungen aus dem Sunderland-Album und die Köpfe im Besitz von Mr. Gathorne-Hardy. Auf der einen Seite sieht man drei Studien von Heiligen oder Propheten, auf der anderen die Gestalt eines Jünglings, vom Rücken gesehen, in der Tracht der Compagnia della Scalza, neben dem ein Knabe im Profil steht. Wickhoff schreibt das Blatt einem »venezianischen Maler vom Ende des XV Jahrhunderts, der sich aus den Gemälden berühmter Maler einzelne Figuren kopierte« zu. Gleichzeitig weist er nach, dass dieselbe Figur in der Scalza-Tracht von Cesare Vecellio in seinem berühmten Buch »degli habiti antichi« wiedergegeben ist — nach einem guten alten Bild, sagt dieser Autor, von einem Meister, dessen Namen er nicht erfahren konnte. Ich möchte sagen, dass der Maler, dessen Namen Vecellio nicht in Erfahrung bringen konnte, dieses Mal Carpaccio war, und dass das Wiener Blatt nicht eine Kopie nach, sondern die Originalzeichnung für die Gestalt in dem Bild ist, welche Vecellios Aufmerksamkeit fesselte. Was unter allen Umständen feststeht, ist, dass die Zeichnungen aus der Sunderland-Sammlung und das Blatt bei Mr. Gathorne-Hardy von derselben Hand sind wie die oben erwähnte Madonna mit Heiligen in Dresden. Alle diese Zeichnungen zeigen genau den gleichen Stil, dieselbe ganz eigenartige Technik (mit dem Unterschied von grauem und weifsem Papier), dieselbe Energie zugleich und die gleiche Derbheit: sie stehen und fallen zusammen. Die Dresdener Zeichnung wurde mit Karos versehen zum Zweck der Vergröfserung; sie ist erkannt als Originalskizze für das Bild früher in Casa Averoldi, welches angekauft für die National Gallery, auf dem Transport nach London zur See verloren ging, und die moderne Kritik hat sie mit vollem Recht als typisches Beispiel für des Meisters Art zu zeichnen anerkannt.



GIOVANNI BAZZI GEN. SODOMA

LUCREZIA

14

ORIGINAL IM KESTNER-MUSEUM ZU HANNOVER

SODOMAS LUKREZIA IM KESTNER-MUSEUM ZU HANNOVER

VON CARL SCHUCHHARDT

Im Kestner-Museum zu Hannover befindet sich aus Kestnerschem Besitz[1]) eine Lukrezia von Sodoma, welche als eine der reinsten Schöpfungen des launenhaften Meisters sowohl durch ihren künstlerischen Wert wie durch ihr Verhältnis zu einigen anderen Gemälden und die mutmafsliche Beziehung zu einer Erzählung des Vasari ein besonderes Interesse in Anspruch nimmt. Vasari erzählt nämlich, nach dem Tode Julius des Zweiten, der bekanntlich Sodoma ursprünglich mit der Ausmalung der Stanzen beauftragt, ihn aber bald zu Gunsten des jüngeren Raffael aus dem Dienst entlassen hatte, glaubte Sodoma die Gelegenheit gekommen, um wieder mit dem päpstlichen Hofe anzuknüpfen. Denn der neue Papst Leo X fand Gefallen an gewissen leichten und gehaltlosen Darstellungen.[2]) So malte ihm Sodoma eine Holztafel mit einer nackten Lukrezia, die sich ersticht,[3]) und hatte dabei das Glück, dass ihm ein wundervoller weiblicher Körper und ein Kopf, der den letzten Seufzer aushaucht, gelang.[4]) Durch Vermittelung von Agostino Chigi bot er das Bild dem Papste zum Geschenk an, und dieser belohnte ihn für das schöne Werk dadurch, dass er ihn zum Ritter machte.

Diese für den Papst gemalte Lukrezia hat man fast allgemein in dem Kestnerschen Bilde wiedererkennen wollen.

Das Kestnersche Bild ist eine Tafel von Pappelholz, 0,835 m hoch und 0,475 m breit. Lukrezia ist allein in einer weiten Landschaft dargestellt. Die Stellung ist die bei Sodoma so beliebte halbschwebende. Der Körper ruht auf dem linken Fufse, der rechte ist leicht zurückgesetzt und berührt nur mit der Spitze den Boden. Mit der Rechten stöfst sie sich den Dolch in die Brust; der linke Arm erhebt sich im Schmerzeszucken. Der Kopf ist nach der Seite des Stofses geneigt. Er zeigt den Ausdruck des Schmerzes mehr durch seine ganze Haltung als durch das Mienenspiel. Nur der Mund ist leicht geöffnet und das schwimmende Auge, vom oberen Lide halb bedeckt, der Wendung des Kopfes entgegengesetzt gerichtet. Bekleidet ist die Gestalt mit einem schweren hochroten Gewande, welches nach antiker Weise bestimmt ist, auf beiden Schultern genestelt zu werden. Es haftet aber nur auf der linken, von der rechten ist es herabgefallen, so dass die ganze Brust bis zur rechten Hüfte

---

[1]) Über die Erwerbung lässt sich nur feststellen, dass der Legationsrat August Kestner das Bild etwa in den vierziger Jahren in Italien gekauft hat; in welcher Stadt, ist zweifelhaft.

[2]) Al quale piacevano certe figure stratte e senza pensieri.

[3]) Fece in un quadro una Lucrezia Romana ignuda, che si dava con un pugnale.

[4]) Gli venne fatto un bellissimo corpo di femmina ed una testa che spirava.

und der rechte Arm entblöfst ist. Nach unten fällt es im Winde sich bauschend bis zu den Fufsknöcheln herab. Am rechten Oberarme erscheint der Streifen eines durchsichtig feinen weifsen Untergewandes und ebenso der Saum eines solchen unter der Brust. Die Fleischteile sind in zarten gelblichen und rosa Tönen mit durchsichtigen blaugrauen Schatten modelliert. Die letzteren sind besonders an der Brust in einzelnen Strichen aufgesetzt und verraten damit die Hand eines Künstlers, der gewohnt ist, Fresko zu malen. Das rotblonde Haar mit einem lockeren Knoten über der Stirn ist wellig und weich; hundert Löckchen und einzelne Härchen lösen sich aus der Masse, und mehrere Strähnen fallen lang über die Schultern herunter. Besonders geschmückt ist es durch eine Perlenkette, die mit einem gröfseren Schmuckstück in der Mitte sich vor Stirn und Schläfen im Bogen hinzieht und vor den Ohren mit kurzen Enden herabhängt.

Die Landschaft besteht im Vordergrunde weithin aus einem dürren gelben Sandboden, nur unterbrochen durch ein paar Reihen niedriger Felsbildungen, welche aber wesentlich mithelfen, den Eindruck der Tiefe zu erzeugen. Auch eine feine Farbenstimmung entdeckt das aufmerksame Auge in dieser Wüste. Vorn hat der Boden durch den Reflex von dem Gewande einen rötlichen Hauch, weiterhin wird er mehr gelb und nach dem Flusse zu grünlich. Im Hintergrunde erhebt sich links steil ein Berg mit einer Burg, unter deren Türmen zwei sehr starke auffallen, die sich in Etagen nach oben verjüngen. Der Felsabhang ist mit Bäumen und Büschen bestanden. Der Baumschlag ist in eigentümlicher Weise so dargestellt, dass flache dunkle Schichten mit hellem Rande übereinander liegen, genau so wie Cypressenbüsche mit jungen Trieben im Frühling aussehen. Am Fufse des Berges ein Fluss, der weiterhin die rechte Seite des Bildes beherrscht. Hier spannt sich über ihn eine Brücke mit hohen Türmen als Brückenköpfen, und hinten verliert er sich gegen den Horizont. Auf dieser rechten Bildseite sieht man — selbst die Photographie giebt es wieder — durch die jetzige Malerei einen Baum durchscheinen. Etwas unterhalb der Mitte wächst er aus einem Sandhügel heraus, geht gerade hinauf hinter dem rechten Brückenkopfe durch und verzweigt sich gegen den Himmel in dürren Ästen. Hier verrät sich also unter der jetzigen Darstellung ein früherer andersartiger Entwurf.

Dass das Bild ein Werk Sodomas ist, unterliegt keinem Zweifel. Die halbschwebende Stellung, das reizende Köpfchen mit dem feuchten Auge, dem geöffneten Munde, in dem die Oberzähne sichtbar werden, und den vielen losen seidenhaarigen Löckchen, endlich die Landschaft mit Burg, Fluss, Brücke und der weiten schimmernden Ferne sind lauter untrügliche Zeichen seiner Hand. Die fein abgewogene Bewegung aber, die prachtvolle Modellierung des Oberkörpers, der gehaltene Ausdruck des Kopfes zeigen, dass wir ein besonders sorgfältiges Werk Sodomas vor uns haben; und da die Worte Vasaris un bellissimo corpo di femmina ed una testa che spirava in der That für unser Bild geschrieben scheinen, so nimmt es nicht wunder, dass man es fast immer als dasjenige angesehen hat, für welches der Maler vom Papste geadelt wurde.[1]) Allerdings ist diese Lukrezia nach Vasari ignuda gewesen. Vielleicht genügt die Nacktheit des Oberkörpers, um den Ausdruck zu rechtfertigen. Wenn nicht, so kann der übermalte Baum den Weg zur Hebung des Zwiespaltes zeigen. Der ganze Vordergrund, meinte man, gehöre der zweiten Redaktion an. Die Gestalt

[1]) A. Jansen, Leben und Werke des Malers G. A. Bazzi, 1870, S. 114. R. Vischer in Dohmes Kunst und Künstler III, S. 31. G. Frizzoni (Nuova Antologia, Florenz, August 1871) zweifelt wegen Vasaris »ignuda«.

sei ursprünglich nackt gewesen und habe auf einem zu dem Fleischton besser stimmenden grün- oder bräunlichen Grunde gestanden. Als nachher, wie so oft, die Bekleidung gewünscht wurde und die Lukrezia ihr hochrotes Gewand erhielt, sei der jetzige, nicht sehr erfreuliche Grund gemalt worden. Und beide, das wulstige Gewand und der Grund, seien wohl nicht mehr Sodomas Hand zuzuschreiben.

Nun habe ich vor einiger Zeit in der Galerie zu Siena ein Bild Sodomas gefunden, das sich in allem als das Gegenstück zu unserer Lukrezia erweist. Es ist eine Judith (s. Abb. 1). Sie steht genau wie die Lukrezia, nur dass der Bogen, den dort die ganze Gestalt nach links bildet, hier nach rechts gerichtet ist. Den Kopf umrahmt dasselbe lockere Haar mit dem Knoten über der Stirn und den vielen Löckchen, und auch das Perlenband vor der Stirn findet sich wieder. Ebenso kehrt derselbe sandige Vordergrund wieder mit den kleinen Erhöhungen und hinten links auf steilem Felsen die Burg mit dem grofsen Etagenturm. Rechts stehen zwei Bäume von der Form des auf dem Lukreziabilde übermalten, und in der Ferne erscheint zwischen bebauten Hügelufern ein blauer See. Die Judith ist aber ganz bekleidet, und die Gewandung schmiegt sich dem Körper in natürlichem und schönem Faltenflusse an. Sie trägt ein blaues Kleid, das dicht unter der Brust gegürtet ist, am Halse einen viereckigen Ausschnitt hat und am Oberarm einen Puff bildet. Der Saum des Halsausschnittes, der Ärmelansatz, der Gürtel und ein senkrechter Streifen zwischen diesem und dem Ausschnitt besteht aus schwarzem Sammet. Über diesem Kleide liegt ein gelbbrauner Mantel, dessen eines Ende um den linken, das Holoferneshaupt tragenden Arm gewickelt ist, während das andere vom Rücken her unter dem rechten Arm durch über den Schofs fällt. Erwünschte Bestätigung für die Zusammengehörigkeit der beiden Bilder bieten die Mafse. Die Judithtafel ist 0,84 m hoch und 0,475 m breit, weicht also nur in der Höhe um 1/2 cm von der Lukreziatafel ab.

Lukrezia und Judith sind in der Renaissance gern als Gegenstücke verwendet worden. Es sind die beiden weiblichen Heldinnen, die durch das Wagen oder Opfern ihres Lebens die Befreiung des Vaterlandes von einem furchtbaren Bedrücker herbeiführen. In der Dresdener Galerie (Nr. 1916 A) hängen von Lucas Cranach Lukrezia und Judith in einem Rahmen vereinigt, und oben im Hauptgiebel des alten hannoverschen Rathauses, nach dem Markte zu, standen in Relief beide ebenfalls nebeneinander.[1])

Sodomas Lukrezia und Judith tragen den Stempel der Jugendzeit des Meisters. Das Gehaltene im Ausdruck, das Mafsvolle in der Bewegung, die Ruhe in der Landschaft sind selbst dem schönsten und sorgfältigsten Werke seiner späteren Zeit (1525), dem hl. Sebastian, nicht mehr in gleicher Weise eigen. Aber zu den ganz frühen Werken gehören die beiden doch nicht. In den ersten zeitlich bestimmten Bildern Sodomas, den Fresken von S. Anna in creta bei Pienza (1503), finden wir zwar schon die Neigung für eine ähnliche Stellung der Gestalten und eine weite Landschaft mit Wasser und dem vom hellen Himmel sich abhebenden Bäumchen. Aber die Bewegung ist überall noch unfreier, und vor allem ist der Kopftypus ein ganz anderer. Die Köpfe in diesen Fresken, und wir betrachten in erster Linie die weiblichen, sind viel runder. Sie haben eine starke Nase mit breitem Rücken, volle, schön geschwungene Lippen und ein grofses breites Kinn. Die Augenlider sind schwer, und zwischen dem äufseren

[1]) »Designatio derer Figuren und Bilder, welche sich am Rathause befinden« mit Zeichnungen von F. A. Hoffmann aus dem XVII Jahrhundert, aufbewahrt im Königlichen Staatsarchiv zu Hannover. Abgebildet bei Jugler, Aus Hannovers Vorzeit S. 324, Taf. 20 e. f.

Augenwinkel und der Braue kurz vor dem Übergang zur Schläfe findet sich noch vielfach die eigentümliche Schwellung, wie sie bei Leonardos Köpfen so häufig ist.[1]) Das Haar ist glatt gescheitelt und bedeckt seitlich einen Teil der Stirn. Die Gewandung fliefst in einfachen grofsen Falten.



Abb. 1. Sodoma, Judith mit dem Haupt des Holofernes. Siena. Akademie.

Als Sodoma diese Fresken malte, hatte er eben erst die lombardische Schule verlassen. In seinem zweiten grofsen Werke, den Fresken von Montoliveto (1505/6) kommt er unseren Bildern schon viel näher. Die Bewegung wird freier und mannigfaltiger. Die Vorliebe für die leichtbewegte Stellung mit Standbein und Spielbein wächst. Die vorderste hellgekleidete Gestalt in der Scene, wie die Weiber vors Kloster kommen, um die Mönche zu verführen, erscheint in dieser Beziehung schon wie eine Vorstudie zur Lukrezia und zur Judith. Auch die Köpfe sind weiter entwickelt. Die Schwellung über dem Auge verliert sich, die Stirn wird frei, die Nase feiner. Aber das Kinn ist noch grofs und breit, die Lider meist schwer und das Haar noch ziemlich ruhig und glatt. So bilden die Fresken von Montoliveto den Übergang von Sodomas frühesten Arbeiten zur Lukrezia und Judith.

Das erste Werk, welches in einer Fülle von Motiven mit unseren beiden Bildern übereinstimmt, ist die grofse Kreuzabnahme in der Galerie zu Siena. Hier zeigen

[1]) Vergl. in den Fresken von S. Anna besonders die Madonna in dem Bilde »Anna selbdritt« und die Magdalena in der Pietà, welche die linke Hand des Heilandes hält. Die angeführten Eigentümlichkeiten zeigt auch das frühe Rundbild der Madonna in der Galerie zu Siena.

die Köpfe das feine Oval des reifen Sodoma-Typus, den lebhaften oder innigen, aber nirgends pathetischen Ausdruck des Schmerzes. Auch das Haar quillt über der Stirn höher auf als bisher, wenn es auch noch nicht zu dem reichen und zierlichen Schmuck wird wie bei der Lukrezia und Judith. Die Magdalena unter dem Kreuze ist fast genau so gekleidet wie die Judith mit dicht unter der Brust gegürtetem Untergewand, das am Oberarm einen Puff hat, und über die linke Schulter gehängtem Mantel, der nach vorn über den Unterkörper geschlagen ist. Das im Winde wulstig sich bauschende Gewand der Lukrezia findet nur hier sein Gegenstück in den Röcken der Männer auf den Leitern. Auch sein Scharlachrot hat eine starke Verwendung gefunden; es tritt auf in den Mänteln der beiden Gestalten unter dem Kreuze, dem Unterkleid der Mutter Maria, der Mütze des Landsknechts und verschiedenen Einzelheiten. Den Grund bildet derselbe gelbbraune Sandboden mit seinen geringen Erhöhungen. Der Hintergrund indes ist einfacher und flacher gehalten. Wir sehen einen breiten Fluss mit Büschen, die sich im Wasser spiegeln und gerade so cypressenartig gezeichnet sind wie bei der Lukrezia und Judith, dazu vereinzelte Bauten und links einen sanft aufsteigenden Hügel.



Abb. 2. Schule von Urbino, Caritas.
Berlin. K. Gemälde-Galerie.

Die wenigen Züge, in welchen die Kreuzabnahme noch hinter unseren Bildern zurückbleibt, holt dann ein anderes Werk reichlich nach, die Hochzeit Alexanders mit Roxane. Der Kopf der Roxane ist in seiner ganzen Form dem der Lukrezia auffällig gleich. Der Haaraufbau über der Stirn geht hier aber bei verschiedenen

Köpfen noch über das bei der Lukrezia und Judith Geleistete hinaus. Roxane trägt zwar dicht über der Stirn ein feines Tuch, aber hinter demselben bäumen sich noch die Locken empor. Die Köpfe des Alexander und des Hymenäus gemahnen an antike Heliosbildungen und die Frisur der letzten Dienerin links an den Apoll vom Belvedere. Selbst die Putten haben sich der neuen Haarkunst des Meisters nicht ganz entziehen können. Die Landschaft ist auf diesem Bilde genau wie bei der Lukrezia und Judith aufgebaut: links ein steiler Berg mit einer Burg, durch die Mitte ein Fluss von einer Brücke überspannt, rechts der schlanke Baum mit wenigen Ästen.

Die späteren Werke Sodomas weichen von unseren beiden mehr und mehr ab. Der Ausdruck wird mit stärkeren Mitteln erstrebt, Anlage und Ausführung sind fast immer weniger sorgfältig, so dass die Bewegung der Gestalt wie des Gesichts leicht manieriert erscheint. Selbst die Figuren in den besten dieser Werke, der Sebastianfahne, den Katharina-, S. Bernardino- und Rathaus-Fresken, wird man sich nicht gleichzeitig mit den unseren gemalt denken wollen.

Lukrezia und Judith würden also zwischen der grofsen Kreuzabnahme und der Hochzeit Alexanders anzusetzen sein. Wann sind aber diese beiden Bilder entstanden?

Sodoma hatte die Fresken in Montoliveto 1505 und 1506 gemalt. 1507 wurde er von Julius II nach Rom berufen und 1508 dort wieder entlassen. Agostino Chigi, fährt nun Vasari fort, kümmerte sich aber nicht um die Schande, die der Papst dem Künstler angethan, sondern gab ihm in seiner Villa in Trastevere (der Farnesina) einen der Hauptsäle mit der Geschichte Alexanders auszumalen. Nach der Beschreibung dieser Bilder heifst es weiter: als Julius II gestorben und Leo X gewählt war, malte Sodoma, um sich dem neuen Papste bekannt zu machen, für ihn eine wunderschöne Lukrezia u. s. w. und wurde dafür zum Ritter gemacht. Nun glaubte er als grofser Herr gar nicht mehr arbeiten zu brauchen. Als aber Agostino Chigi eines Tages in Geschäften nach Siena ging und Sodoma mitnahm, liefs dieser als Ritter ohne Einkünfte sich dort herbei, eine grofse Altartafel mit der Kreuzabnahme zu malen.

Vasari hat also die Vorstellung, dass Sodoma von 1507 an bis nach dem Tode Julius' II, 1513, ganz in Rom geblieben sei. Das ist nicht richtig, denn noch erhaltene Dokumente beweisen, dass er 1510 in Siena sich mit Beatrice, der Tochter des Luca de' Galli, verheiratete und von ihr 1511 einen Sohn Apelles und 1512 eine Tochter Faustina erhielt. Er ist also von 1509 oder 1510 bis 1513 in Siena geblieben. Die Farnesinabilder mit ihrem so sehr viel weiter entwickelten Stil können nicht schon in die Zeit von 1508—1510, unmittelbar nach den Fresken von Montoliveto gesetzt werden. Mit Recht wird deshalb jetzt allgemein angenommen, dass Sodoma 1513 nach Rom zurückgekommen sei und in diesem und dem folgenden Jahre die Farnesinabilder gemalt habe. Für die Kreuzabnahme würde demnach der kurze Aufenthalt in Siena von 1506 auf 1507 oder der längere von 1509 bis 1513 übrig bleiben. Wegen der oben dargelegten nahen Zusammengehörigkeit der Gemälde: Kreuzabnahme, Lukrezia-Judith, Hochzeit Alexanders ist wohl die Zeit von 1509 an für die Entstehung der Kreuzabnahme wahrscheinlicher.[1]) Wir würden demnach das Ver-

[1]) In dem sehr individuellen Kopfe des gepanzerten jugendlichen Hauptmanns der Kreuzabnahme vermute ich ein Selbstportrait Sodomas; das Profil mit der tiefliegenden Nasenwurzel und die starken Backenknochen sprechen dafür. Ob aber der hier Dargestellte einige Jahre mehr oder einige weniger als 30 alt ist, wird man nicht entscheiden wollen. Sodoma hat sich offenbar öfter als Modell benutzt, als bisher angenommen ist. Der erste

hältnis dieser Bilder zu einander etwa in folgenden Zahlen ausdrücken dürfen: Kreuzabnahme 1509/10, Lukrezia und Judith 1511/12, Hochzeit Alexanders 1513.

Bemerkenswert ist, dass die Landschaft der Lukrezia- und Judithbilder mit dem Charakteristikum der Burg auf steilem Felsen sich sonst nur auf denjenigen Bildern findet, die teils sicher, teils sehr wahrscheinlich bei Sodomas römischem Aufenthalt unter Leo X entstanden sind, nämlich — aufser in der Hochzeit Alexanders — in der Pietà-Borghese (Nr. 262) und der heiligen Familie-Borghese (Nr. 44). Es muss damals eine solche Burg in natura auf den Maler grofsen Eindruck gemacht haben.

In den Lukrezia- und Judithbildern selbst spricht somit alles für ihre Entstehung um die Zeit vor Leos X Regierungsantritt, und die Erzählung Vasaris könnte also in der That mit unserer Lukrezia in Beziehung stehen. Bevor wir aber dieser Frage näher treten, müssen wir uns einen Überblick verschaffen über die weiteren Lukrezia-Bilder, die Sodoma gemalt hat. Berichtet wird von zwei anderen durch Vasari und einen Brief Sodomas; erhalten ist eine in Turin. Vasari sagt bei Besprechung der späteren entarteten Werke, Sodoma habe für Assuero Rettori von S. Martino auf Leinwand eine römische Lukrezia gemalt, die sich ersticht und dabei von ihrem Vater und ihrem Gatten gehalten wird.[1]) In den Bewegungen und in den Köpfen zeige sich viel Anmut. Dies Bild kann wegen der Nebenfiguren mit dem Kestnerschen nicht identisch sein. Wohl aber glaube ich, dass wir in ihm die in der Turiner Galerie befindliche Lukrezia erkennen dürfen (s. Abb. 3). Hier sehen wir die Heroine zwischen mehreren anderen Personen nicht in ganzer Gestalt, sondern nur bis zu den Knieen dargestellt. Sie ist im Begriff, sich mit der hocherhobenen Rechten den Dolch in die Brust zu stofsen. Ihr Gewand haftet nur mit schmalen Streifen auf beiden Schultern und ist vorn bis unter die Brust herabgesunken. Rechts steht ein graubärtiger Mann, offenbar der Vater, der die Tochter an der linken Hüfte und der rechten Schulter gefasst hält, links eine Gestalt mit Turban und Ohrring, wohl die Mutter, die ebenfalls zugreifen will. Zwischen ihr und der Lukrezia erscheint noch ein ältlicher Kopf mit fratzenhaft herabgezogenen Mundwinkeln. Das Bild trägt in allem das Gepräge der späteren flüchtigen Werke Sodomas. Es ist durchaus manieriert, so dass z. B. der offene Mund des Vaters keineswegs den Eindruck des schmerzlichen Aufschreiens, sondern nur den der Maulsperre macht. Der Identifikation mit dem für Assuero Rettori gemalten Bilde steht nur entgegen, dass auf diesem, nach Vasari, Lukrezia vom Vater und *Gatten* gehalten wurde, während wir auf dem Turiner Bilde Vater und Mutter erkennen. Aber wie leicht hier die Mutter für einen Mann genommen werden kann, mag man daraus ersehen, dass auch Frizzoni bei diesem Bilde nur von dem »Vater und seinen zwei Begleitern« spricht und in »den Köpfen dieser Männer«

Fall, in Montoliveto, ist allgemein bekannt. Einen zweiten erwähnt Vasari in dem sehr zerstörten Madonnenbilde der porta Pispini. Der dritte würde die Kreuzesabnahme sein. Da aber das bärtige Männerbildnis von Sodoma im Palazzo Pitti doch wohl sicher auch ein Selbstportrait ist, so hätten wir den vierten Fall in dem bärtigen knieenden Heiligen rechts in dem Madonnenbilde auf der Rückseite der Sebastianfahne. Denn dieser Kopf entspricht durchaus jenem Selbstportrait und auch den 48 Jahren, die Sodoma alt war, als er die Fahne malte.

[1]) ... una tela che fece per Assuero Rettori da S. Martino, nella quale è una Lucrezia Romana che si ferisce mentre è tenuta dal padre e dal marito fatti con belle attitudini e bella grazia di teste.

wenig Ausdruck findet.[1] Vasari hat beim Schreiben natürlich das Bild nicht vor Augen gehabt und konnte sich daher in der Erinnerung über jene Einzelheit leicht täuschen



Abb. 3. Sodoma, Lukrezia.
Turin.

Lukrezia mit Nebenfiguren ist zudem etwas so Ungewöhnliches, dass man weit weniger Sodoma die zweimalige Darstellung dieser Sonderbarkeit als Vasari jenen kleinen Sehfehler zutrauen wird. Vasari sagt, dass Assuero Rettori von S. Martino war. Ort-

[1] Nuova Antologia, Florenz, August 1871, S. 24.

schaften dieses Namens finden sich in Italien nur im Norden und besonders zahlreich gegen Frankreich hin, das das besondere Kultland des hl. Martin, Bischofs von Tours, gewesen und geblieben ist. In welche dieser Ortschaften das Bild damals auch geführt wurde, es hatte von da keinesfalls weit zu seinem heutigen Aufenthaltsorte Turin.

Von einer dritten und letzten Lukrezia Sodomas erhalten wir Kenntnis durch einen Originalbrief des Malers an den Markgrafen Francesco Gonzaga in Mantua vom 3. Mai 1518, den Frizzoni veröffentlicht hat.[1]) Sodoma meldet darin dem Markgrafen zunächst, dass er eine Madonna für ihn gemalt habe, die er ihm nächstens bringen werde. Dann fährt er fort: Feci una Lucrezia per V. Ill. S.ria et venendo a presentarla a quella fu veduta in Fiorenza dal Mag.co Giuliano et fui sforzato a lassarla. Sodoma hatte also früher schon eine Lukrezia gemalt, in der Absicht, sie dem Markgrafen zu schenken. Er machte sich mit ihr auf die Reise nach Mantua, aber in Florenz nimmt sie Giuliano de' Medici ihm ab. Dieser Giuliano, Herzog von Nemours, derselbe, den Michelangelo verewigt hat, hat 1512—1516 in Florenz geherrscht, 1516 ist er gestorben. Er ist der Bruder Giovannis de' Medici, der von 1513—1521 als Leo X Papst war. Wie die Lukrezia, die er von Sodoma entnahm, aussah, erfahren wir nicht. Aber wir sehen, dass die Bildangelegenheit schon einige Jahre zurücklag, als Sodoma 1518 seinen Brief schrieb. Ist also die Kestnersche Lukrezia vielleicht diese für Gonzaga gemalte und von Giuliano behaltene?[2]) Dem widerspricht, dass Sodoma sagt, er habe das Bild eigens für Gonzaga gemalt, während die Kestnersche Lukrezia doch mit der Judith zusammengedacht ist. Wir können also die Gonzaga-Lukrezia nicht mehr nachweisen.

Unsere Umschau zeigt, dass die Kestnersche Lukrezia mit keiner der sonst erwähnten Lukrezien Sodomas (Rettori, Gonzaga) identisch sein kann und dass unter den beiden erhaltenen nur sie Anspruch darauf haben würde, für das Papstbild zu gelten. Trotzdem muss dieser Anspruch jetzt auch ihr aberkannt werden wegen ihrer Zusammengehörigkeit mit der Judith. Denn wie von der Gonzaga-Lukrezia Sodoma, so versichert von der Leos X Vasari, dass sie eigens für den Betreffenden gemalt worden sei. Freilich könnte jemand sagen, Vasari sei nicht Sodoma, und ferner sagen, wenn bei dem plötzlich eintretenden Tode Julius' II die beiden Bilder in Sodomas Atelier gerade fertig standen, konnte er oder Agostino Chigi davon die Lukrezia zur Entsendung wählen, als dem Geschmack des Papstes oder dem römischen Nationalgefühl besonders entsprechend. Aber einem solchen Erklärungsversuch würde immer der üble Schein anhaften, dass der heifs erstrebten Identifizierung zuliebe das Unwahrscheinliche dem Wahrscheinlichen vorgezogen sei.

Lukrezia und Judith sind miteinander und füreinander geschaffen, und es lässt sich noch ein drittes Bild nachweisen, das augenscheinlich zu ihnen gehört. Die Caritas in der Berliner Galerie (Nr. 109, s. Abb. 2), welche unter dem Namen des Sodoma geht, ist in genauer Anlehnung an die Lukrezia und Judith entstanden. Die Beinstellung gehört der Lukrezia, die Kopfhaltung der Judith. Der sandige Vordergrund mit dem Baum, die tiefe Landschaft mit der Burg auf steilem Felsen entsprechen einander genau in beiden Bildern. Auch die Mafse der Holztafel sind nur wenig gröfser als bei jenen; die Höhe beträgt 0,91, die Breite 0,52 m. Allerdings zeigen sich bei näherer Betrachtung man-

[1]) Nuova Antologia, Florenz, August 1871, S. 32.

[2]) Frizzoni (a. a. O.) hält das für möglich, ja er schwankt, ob nicht vielleicht das Giuliano- und das Papstbild identisch und beide in dem Kestnerschen erhalten seien.

nigfache Verschiedenheiten im Charakter. Der Kopftypus ist ein ganz anderer. Die schweren Lider, die vollen Lippen, das grofse Kinn ähneln noch mehr den Werken aus Sodomas Frühzeit. Aber auch dafür wäre der leblose Mund, der keine Spur von dem bei Sodoma von der lombardischen Schule her vorhandenen feinen Spiel in den Mundwinkeln zeigt, überhaupt die Leere im Ausdruck der Köpfe und in den Bewegungen — wodurch die Putten so langweilig werden —, das blofse Streben nach formaler Schönheit, die sehr fertige glatte Technik auffallend. Zudem zeigt sich in vielen kleinen Äufserlichkeiten das Bemühen, über die Bilder der Lukrezia und Judith hinauszukommen. Das Gewand der Caritas hat einen fein verzierten Saum erhalten. Ihre Sandalen sind reicher ausgestattet und sorgfältiger behandelt. Vorn blühen auf dem sandigen Boden ein paar Blümchen. In dem Baume daneben haust ein Pelikan, der für seine Jungen sich die Brust öffnet. Darunter ist an einem Ast die sich gabelnde Spitze abgebrochen und auf dem Stumpf hängen geblieben. Würden sich diese Dinge noch einem Kopisten zutrauen lassen, der einen ihm vorliegenden Entwurf Sodomas auf seine Art zu verschönern suchte, so deuten andere darauf, dass wir auch nicht einmal den Entwurf dem Sodoma werden zuschreiben dürfen. Während das Haar von Sodomas Gestalten, und besonders bei der Lukrezia und Judith, eine sprudelnde Natürlichkeit zeigt, die alle Fesseln sprengt, ist bei der Caritas ein Pedant bemüht gewesen, den Eindruck genialer Unordnung hervorzurufen. Die Brust sitzt viel tiefer, als es bei Sodomas früheren Werken vorkommt, und die Form des Fufses mit den langen Zehen und dem kurzen Spann widerspricht der seinigen ebenfalls. Alle Fleischteile sind viel weicher und schlaffer behandelt. Erst ein Werk Sodomas wie die Turiner Lukrezia bildet hierfür eine Analogie. Die Caritas muss von einem der Schule von Urbino nahe stehenden Maler, der über eine hervorragende Technik, aber nicht über Sodomas Phantasie verfügte, hergestellt sein, um mit den beiden anderen Bildern in irgend einer Weise zusammenzuwirken.

Es ist anzunehmen, dass die Bilder in Siena entstanden sind, da die Judith sich heute noch dort befindet. Nach ihrem Inhalt sind sie nicht für eine Kirche bestimmt gewesen, sondern für ein Profangebäude, also wohl einen Palast. Dabei denkt man natürlich zunächst an das herrliche Haus des Tyrannen von Siena, Pandulfo Petrucci, das gegen 1504 im Bau fertig war, an dessen innerer Ausschmückung aber noch Jahre später die verschiedensten Künstler arbeiteten. Am 29. August 1511 wurde Sodomas Sohn Apelles aus der Taufe gehoben durch den Maler Girolamo Genga aus Urbino, der damals mit Signorelli und Pinturicchio zusammen im Palaste des Petrucci malte. Es ist dies genau die Zeit, welche wir bei der Betrachtung von Sodomas Entwicklung für die Entstehung unserer Bilder glaubten annehmen zu müssen. Aufserdem steht Girolamo Genga, der Taufpate, dem Sodoma nicht blofs menschlich, sondern auch künstlerisch sehr nahe. Er war von Urbino und ein Jahr jünger als Sodoma. Von ihm sind die beiden lebhaften Historienbilder in Fresko in der Akademie zu Siena, die nach dem dortigen Katalog aus dem Palazzo Petrucci stammen, sowie ein kürzlich nach Berlin gekommenes Temperabild wahrscheinlich derselben Herkunft. Diese Werke zeigen so mannigfache Anklänge an Sodoma, dass der Gedanke an ein Zusammenarbeiten der beiden Künstler im Palazzo Petrucci sich aufdrängt. Sodomas Lukrezia und Judith könnten also sehr wohl für diesen Palast gemalt sein, und die Caritas wäre dann von einem der anderen dort beschäftigten Künstler hinzugefügt. Wer kann dies gewesen sein? Frizzoni wollte die Caritas dem Baldassare Peruzzi zuschreiben, Crowe und Cavalcaselle dem Girolamo del Pacchia, beide ohne weiteren Anhalt, als dass diese Maler dem Sodoma nahe standen und zugleich von der Urbino-

schule beeinflusst waren. Jetzt, wo das Bild nicht mehr für sich allein steht, sollte man hoffen dürfen, mehr Boden zu gewinnen. Aber ich möchte heute noch nicht wagen, unter den verschiedenen in Betracht kommenden Künstlern einen als vorzugsweise berechtigt zu bezeichnen.

Als Mittelstück zu der Lukrezia und Judith würde ich die Caritas nicht ansehen, aus einem äufseren und einem inneren Grunde. Der Kopf der Caritas steht im Bilde höher und die Füfse gehen weiter hinab als bei den beiden anderen Bildern, die unter sich auch in dieser Beziehung völlig gleich sind. Sodann brauchen Lukrezia und Judith überhaupt kein Mittelstück, gerade eine Caritas aber würde ein wenig geeignetes sein. Ich denke mir die Bilder vielmehr paarweise und wahrscheinlich als Wandfüllungen verwendet: Lukrezia und Judith, Caritas und Justitia u. s. w.

Unsere Kunde von Sodomas verschiedenen Lukrezien — um damit das Ergebnis der stellenweise etwas verwickelten Untersuchung klar zusammenzufassen — stellt sich demnach jetzt so:

1. Nach Vasari: eine nackte Lukrezia für Papst Leo X. 1513. Nicht erhalten; wahrscheinlich der Kestnerschen ähnlich.

2. Nach Vasari: eine Lukrezia mit Nebenfiguren für Assuero Rettori. Spätere Zeit des Künstlers. Erhalten in Turin.

3. Nach Sodomas Briefe von 1518: eine Lukrezia für Fr. Gonzaga gemalt, aber von Giuliano de' Medici für sich genommen. Zwischen 1512 und 1516. Nicht erhalten.

4. Nicht erwähnt: Kestners Lukrezia, zusammengehörig mit der Judith in Siena und wohl sicher auch der Caritas in Berlin. Zwischen 1510 und 1512. Bestimmt wahrscheinlich für den Palast des Pandulfo Petrucci zu Siena.

Kestners Lukrezia würde damit in der That aufhören müssen, als diejenige zu gelten, für welche Papst Leo den Maler so hoch geehrt hat. Aber was sie durch das Verschwinden der päpstlichen Gnadensonne für manchen vielleicht an Reiz und Glanz verliert, das gewinnt sie neu durch das Hinzutreten der Judith, die ihre Schönheit ergänzt und nun erst ein volles Bild erstehen lässt.

Die beiden Gestalten verkörpern die ganze Anmut eines der stärksten und intimsten Talente der italienischen Renaissance. In Sodoma vereinigt sich eine hervorragende Naturbeobachtung mit einem grofsen, durch den eifrig gepflegten Verkehr mit der Antike noch gehobenen und geläuterten Schönheitssinn. Die Lukrezia und Judith fallen gerade in die Periode, wo sein Herz voll war von der Antike, zwischen seinen ersten und zweiten römischen Aufenthalt, wo er seine leiblichen Kinder Apelles und Faustina taufen liefs und man sich daher nicht wundern darf, wenn auch seine künstlerischen den Zusammenhang mit den klassischen Vorbildern nicht verleugnen. Die schwebende Stellung erinnert deutlich an die Werke der praxitelischen Schule, die lose Gürtung und der einfach edle Faltenfluss bei der Judith vereinigt die Grazie der späteren mit dem Ernst der älteren Griechen, und das Mafsvolle im Ausdruck des höchsten Schmerzes bei der Lukrezia ist gewiss zum besten Teile auch der Zucht, die das Studium der Alten ausgeübt hat, zu danken. Aber bei alledem sind es nur Anregungen, die die Antike gab. Sie riefen keine direkte Nachahmung hervor, sondern die ganze Gestalt ist mit neuem eigenen Leben erfüllt, und dies Leben ist durchaus von des Künstlers warmem Blut. Der eigenartige individuelle Reiz, den er den Köpfen und den Bewegungen seiner Gestalten zu geben weifs, beruht auf seiner feinen und reichen Beobachtung der Natur. Und eben daraus entspringt auch — man glaubt sich in die Errungenschaften des plein air versetzt — die erstaunliche

Darstellung der hellen Schatten und der feinen Reflexlichter, die wundervolle, wahre Farbenstimmung in der unabsehbar tiefen Landschaft.

In der Einzelfigur ist Sodoma am glücklichsten. Seine Komposition wird leicht verworren. Das zeugt von bildhauerischem Sinn und hat vielleicht seine Neigung zur Antike noch vermehrt. So zeigen denn gerade die Lukrezia und Judith seine Vorzüge im besten Lichte. Schade, dass sie heute nicht mehr beide nebeneinander hängen!

EIN SPÄTGOTISCHES FIGURENALPHABET IM BERLINER KUPFERSTICH-KABINET

VON LUDWIG KAEMMERER

Schon im frühen Mittelalter liebten es die Handschriftenmaler, gelegentlich Anfangsbuchstaben aus figürlichen Elementen zu bilden. Tier- und Menschengestalten benutzte man im Orient wie im Abendlande nicht nur zur Verzierung der Initialen, zwischen deren Balken sie ihr phantastisches Spiel treiben, auch den Buchstabenkörper selbst versuchte man aus solchen Gestalten zusammenzusetzen. Die frühesten Beispiele dafür finden wir in den sogenannten Fisch- und Vogelalphabeten der irischen Handschriften des VII und VIII Jahrhunderts (vergl. Fleury, Les Manuscrits de la Bibliothèque de Laon I Pl. I u. III); die schmiegsamen Formen des Fisches eigneten sich für diesen Zweck besonders gut, da sie sich willig allen Krümmungen der Buchstabenteile anpassten und einfügten.

Aus dem X Jahrhundert besitzt die Hof- und Staatsbibliothek zu München einen angeblich in dem lombardischen Kloster Bobbio geschriebenen lateinischen Codex, der Menschenleiber für die Buchstabenformen benutzt (vergl. Kobell, Kunstvolle Miniaturen und Initialen S. 22 ff.). Aus demselben Jahrhundert sei noch eine Handschrift der Kommentare des Hieronymus in der Pariser Nationalbibliothek (Lacroix, L'art au moyen-âge p. 426 ff.) erwähnt. Vereinzelt finden wir diese Bildung dann um 990 in dem Echternacher Evangeliar (vergl. Lamprecht, Initialornamentik Taf. 24 und 26) und in einem Missale des Bischofs Warmund in der Klosterbibliothek zu Ivrea (Cod. 86) aus der Zeit um die Wende des X und XI Jahrhunderts. Ebenso enthalten longobardische Handschriften des XI Jahrhunderts, wie die Leges Langobardorum in der Benediktinerbibliothek zu Cava (Cod. 4) und eine Homilienhandschrift in Neapel (Cod. VI B. 2), vielfach Initialen, die aus phantastisch gereckten und verschlungenen Tierleibern gebildet sind.[1]) Ob die Homilien der Bibliothek zu Cambray (XI Jh. Ms. 489) ebenfalls longobardischen Ursprungs, vermag ich nicht zu entscheiden, da mir nur die Proben bei Durieux (Manuscrits de la bibl. de Cambray pl. 4) daraus bekannt sind. Hier ist eine menschliche Figur als Vertikalbalken des T verwendet.

Häufiger noch begegnet man dieser Spielerei im XII Jahrhundert, aus dem nur einige Beispiele in den Handschriften der Bibliothek zu Laon genannt seien, wie ein

---

[1]) Den Nachweis einzelner bisher unbeschriebener Handschriften der Art verdanke ich Herrn Dr. A. Goldschmidt in Berlin.



DEUTSCHE SCHULE XV JAHRHUNDERT

FIGURENINITIALEN

15

TUSCHZEICHNUNG IM K. KUPFERSTICHKABINET ZU BERLIN

RBUCH D. K. PREUSS. KUNSTSAMML. 1897

LICHTDRUCK D. REICHSD

Ambrosius, De mysteriis et officiis (Ms. 111 Abb. bei Fleury a. a. O. Pl. 14) und die Parabola Salomonis (Ms. 57 Abb. ebenda Pl. 14). Auch der Rouleau mortuaire du S. Vitale in den Archives Nationales zu Paris (vergl. Silvestre, Pal. Univ. III, 234), eine Apokalypse der Universitätsbibliothek zu Turin (Cod. I. II. 1), ein Novum testamentum in Neapel (Cod. VI A. A. 9) und der Codex 117 aus Montecassino bieten Vergleichsmaterial für diese Zeit. Die romanische Kunst liebte symbolische Bezüge und Andeutungen, die insbesondere bei der figürlichen Verzierung der Buchstaben sich im Anschluss an den geschriebenen Text zwanglos ergaben. So hat A. Goldschmidt in seiner Untersuchung über den im XII Jahrhundert geschriebenen Albanipsalter zu Hildesheim der ikonographischen Bedeutung der Initialen ein ausführliches Kapitel widmen können, das zugleich erwünschte Aufklärung giebt über zahlreiche symbolische Darstellungen, die uns in der romanischen Kirchenskulptur begegnen. In der spätgotischen Epoche weicht der symbolische Charakter solcher Zieraten vielfach satirischen Anspielungen, wie sie uns ja auch in den Pfeilerkapitellen und dem plastischen Beiwerk des Chorgestühls, den Konsolen der sogenannten Miserikordien begegnen (vergl. Champfleury, L'art satirique d'après les monuments, Bibliophile français III p. 82 ff.). Fratzen und Fabelwesen spielen hier eine Hauptrolle, nicht selten in anstöfsigen Situationen und Gruppierungen. Die Drôleries der Gebetbücher und Miniaturhandschriften des späteren Mittelalters bekunden die gleiche Neigung, in Anspielungen und scherzhaften Bildungen der Laune freien Lauf zu lassen, den Lesenden zu necken und zu unterhalten.

In dem Zeitalter, in dem die Miniaturmalerei mehr und mehr einem handwerklichen Betriebe sich bequemte, dürfen wir uns nicht wundern, Vorlagewerken zu begegnen, die der erlahmenden Erfindungskraft mit erprobten Typen zu Hilfe kommen. Da gab man in Zeichnung, Holzschnitt oder Stich ganze Alphabete von Initialen heraus, die von einer Schreibstube zur anderen wanderten als willkommene und gern benutzte Hilfsmittel, wenn es galt, einer Handschrift künstlerischen Schmuck zu verleihen. Ein solches Alphabet mit Figureninitialen, vielleicht die älteste der vollständig erhaltenen Serien, hat unlängst das Berliner Kupferstich-Kabinet aus der Sammlung Felix in Leipzig erworben (vergl. Eye, Katalog der Kunstsammlung von E. Felix, Leipzig 1880, S. 153, Atlas Taf. XXXIII bis XXXVI und Auktionskatalog 1886, Nr. 1108). Es ist auf vier etwa 17 : 80 cm messenden Pergamentstreifen in getuschter Federzeichnung ausgeführt und enthält in den einzelnen romanisch-gotischen Majuskeln folgende Kompositionen, von denen zwei in Lichtdrucknachbildung diesem Aufsatz beigegeben sind:[1]

A: Kuttenträger (linker Schrägbalken) mit einer Aspis (rechter Schrägbalken) kämpfend. Den oberen Querbalken, in den der Kopf der Aspis hineinragt, füllen Dornblattranken auf schwarzem Grunde. Den Querstrich bildet der Speer, den der Kämpfende dem Ungetüm in die Weiche bohrt. Füllwerk zwischen den Balken: Dornblattranken (siehe den Lichtdruck).

B: Kuttenträger (Vertikalbalken) von zwei gekrümmten Aspiden angegriffen, deren Leiber die Rundungen des Buchstabens bilden. Füllwerk: Dornblattranke.

C: Zwei Aspiden mit phantastischen Köpfen bilden in inniger Verschlingung die Rundung des Buchstabens. Füllwerk: Dornblattranke.

---

[1]) Das ganze Alphabet wird in der nächsten Jahrespublikation der Chalkographischen Gesellschaft, die dem Jahrbuch in dankenswerter Bereitwilligkeit die beiden anliegenden Lichtdrucke zur Verfügung stellte, erscheinen.

D: Ein Speerträger (Vertikalbalken) in hochaufgeschürztem langärmeligem Gewand kämpft mit einer Aspis, deren Körper die Rundung des Buchstabens bildet. Füllwerk: stilisierte Weinranke.

E: Zwei einander bekämpfende Aspiden bilden die beiden Rundungen des Buchstabens, ihre verschlungenen Schwänze den Vertikalbalken und der langgestreckte Hals der einen den Querstrich. Füllwerk: Dornblattranke.

F: Bärtiger Kuttenträger auf dem Nacken einer gezügelten Aspis mit Eselskopf reitend: den oberen Querbalken bildet der erhobene linke Arm des Reiters, den mittleren Haken Hals und Kopf des Ungetüms. In den Händen hält der Reiter stilisierte Dornblattzweige, ein ebensolcher wächst aus dem Maul des Eselskopfes hervor.

G: Mann in gegürteter Tunika mit oben bauschigen, am Unterarm anschliefsenden Ärmeln und anliegender Kappe, stöfst einen Speer in den Schwanz einer Aspis, deren gekrümmter Oberleib die untere Rundung des Buchstabens bildet. Füllwerk: Dornblattranke.

H: Lebhaft bewegter Kuttenträger (Vertikalbalken), der, auf einer kleineren Aspis stehend, mit einem Schwert in der Rechten ein zweites gröfseres Ungetüm der gleichen Art (Rundung des Buchstabens) bekämpft, das in sein erhobenes Knie beifst. Der linke Arm ist erhoben und horizontal ausgestreckt (oberer Querstrich des Vertikalbalkens). Füllwerk: Dornblattranke.

I: Kuttenträger mit über dem Kopf verschränkten Armen auf dem Nacken einer Aspis reitend, die ihm in den rechten Oberschenkel beifst.

K: Zwei Aspiden mit gegeneinander gekreuzten Hälsen. Der Kopf der einen trägt Elchsgeweih, der der anderen Eselsohren. Die beiden Schrägbalken des Buchstabens werden von dem Hals der einen und dem Leib der anderen Aspis gebildet. Füllwerk: Dornblattranke.

L: Kuttenträger (Vertikalbalken) mit lebhaft ausgestreckten Armen (oberer Querstrich); er zieht den linken Fufs schmerzhaft empor, während eine herankriechende Aspis (Horizontalbalken) ihm in den rechten Fufs beifst.

M: Linker Vertikalbalken: aufrecht nach links schreitendes dämonisches Ungetüm mit geflügeltem Drachenleib, Vogelklauen und menschlichem Oberkörper, der nach rechts zurückgewandt ist, am Kopf Flügel hat und in der Linken eine Flöte(?) hält, die den linken Schrägbalken des Buchstabens bildet. Rechter Vertikalbalken: Kuttenträger nach links ausschreitend, mit abgewandtem Kopf, in der erhobenen Rechten ein kurzes Schwert (rechter Schrägbalken) haltend.

N: Vertikalbalken: lebhaft bewegter Kuttenträger auf einer Aspis stehend, legt die Rechte an den am Gurt hängenden Dolch, während er den linken Arm abwehrend erhebt. Die Rundung des Buchstabens bildet ein anderer Kuttenträger, der mit der erhobenen Rechten einen Dolch auf sein Gegenüber zückt. Füllwerk: dünnblätterige Ranke mit Vögeln.

O: Mann (links) und Frau (rechts), die sich die erhobenen rechten Hände reichen, bilden den Körper des Buchstabens. Der Mann trägt ein gegürtetes Gewand mit am Unterarm anliegenden Ärmeln, die Frau langfliefsendes Gewand mit Kopftuch; die Linke hebt einen Bausch des Kleides. Füllwerk: Dornblattranke.

P: Reisiger (Vertikalbalken) mit Beil und Korb (obere Rundung des Buchstabens). Er schreitet nach links aus, trägt einen spitzen Reisehut mit Spielfeder. Füllwerk: Blumenranke, die aus dem Korb hervorwächst.

Q: Links zwischen Rankenwerk eine ausschreitende Kuh auf schwarzem Grund; rechts: Vögel im Gerank ebenfalls auf schwarzem Grunde. Füllwerk: Dornblattranke.

R: Kuttenträger (Vertikalbalken) mit einem Krückstock zwei Aspiden abwehrend, deren verschlungene Leiber den rechten Teil des Buchstabens bilden und die ihre Zähne in seinen Leib schlagen. Füllwerk: Eichenranke.

S: Weifse Ranke auf schwarzem Grunde, zwischen deren Gezweig eine Aspis sich emporwindet. Füllwerk: Wein- und Dornblattranke.

T: Mann in Vorderansicht auf einer Aspis stehend; er ist bekleidet mit langem ungegürtetem Gewande mit weiten Ärmeln. Die horizontal ausgestreckten Arme bilden den Querbalken, der Kopf ist vorgebeugt. Füllwerk: Blattranke.

V: Linker Schrägbalken: Affe in Blattranken kletternd auf schwarzem Grunde; rechter Schrägbalken: Kuttenträger, das erhobene rechte Knie mit beiden Händen umspannend. Füllwerk: Dornblattranke.

X: Zwei Aspiden, deren lange Hälse so verschlungen sind, dass die Köpfe einander anblicken. Füllwerk: Dornblatt.

Y: Rechter Hauptbalken: Aspis, deren Kopf eine Kutte mit Schellen bedeckt; linker Schrägbalken: Vogel, der auf dem gekrümmten Rücken der Aspis sitzt. Füllwerk: Weinblattranke.

Z: Oberer Querbalken: kriechender Kuttenträger mit Schwert und kleinem Buckelschild auf schwarzem Grunde; Schrägbalken: Aspis zwischen Akanthusblättern auf schwarzem Grunde. Unterer Querbalken: kriechender Kuttenträger mit Schwert und kleinem Schild auf schwarzem Grunde.

Die Deutung der Darstellungen, wenn wir sie nicht als lediglich ornamentale Erfindungen erklären wollen, knüpft wohl bei der Mehrzahl der Drachenkämpfe an die Psaltersymbolik an; die Aspis ist danach die Leidenschaft, die dem Menschen gefahrdrohend naht und die er zu bekämpfen beflissen sein soll, falls er sie nicht (wie der Kuttenträger im Buchstaben F) zu zügeln vermag. Verwandte Sinnbildnerei begegnet uns z. B. in den Skulpturen des Kryptapfeilers in Freising. Der Affe (im Buchstaben V) ist vielleicht als Personifikation des Teufels (simia dei) anzusehen, ebenso das dämonische Wesen mit der Flöte (M), das als Versucher gelten könnte.[1]) Die Buchstaben N und O stellen Hass und Liebe in charakteristischen Gruppen nebeneinander.

Die Zeit der Erfindung dieser phantastischen Figurenreihe lässt sich durch den Vergleich mit den weiterhin erwähnten verwandten und zum Teil datierten Alphabeten annähernd bestimmen. Die Gewandung der Gestalten zeigt noch den ungehemmten Linienfluss der gotischen Epoche, die Typen und phantastischen Tierbildungen der Aspiden, die durchaus den romanischen Mischwesen der Art gleichen,[2]) sowie Tracht und Technik weisen ebenfalls auf eine verhältnismäfsig frühe Entstehungszeit, jedenfalls vor Aufkommen jenes Stils, den Kautzsch mit Recht aus der zunehmenden Verbreitung der Strichzeichnung erklärt und treffend gekennzeichnet hat.

Eine Inschrift in deutschen Charakteren des XVI Jahrhunderts auf der Rückseite des ersten Pergamentstreifens giebt nur über eine ehemalige Besitzerin des Alphabets einige Auskunft; sie lautet, soweit die zum Teil unleserlich gewordenen, zum Teil ausradierten Buchstaben eine Wiedergabe ermöglichen:

---

[1]) In ganz ähnlicher Gestalt dargestellt in einer Drôlerie des Missale Cameraceuse (XV Jahrhundert) in der Bibliothek zu Cambray (vergl. Durieux, a. a. O. pl. 15).

[2]) An einen geflügelten Leib mit zwei Klauenfüfsen setzt sich ein langer Hals, der einen Tierkopf mit rüsselartiger Schnauze und langen Ohren trägt, während der Unterleib in einen langen Schwanz endigt. Der letztere ist bald als Säugetier-, bald als Schlangenschwanz gebildet und läuft hier und da auch in vegetabilisches Rankenwerk aus.

Dysz a b c v(er)ehrt vnd schanckht
mir mein hertzliebe Basz
Maria Crydenhuberj [nach Eye: Crydenhaberj]
a dj 27 Maj .. 9 [nach Eye: 1598]
Hans Bach [nach Eye: Hans Balthasar] ....

Die nächste Verwandtschaft mit dem Berliner zeigt das in Kupfer gestochene Alphabet des Bandrollenmeisters, das früher durch die im Buchstaben A enthaltene Jahreszahl 1464 datiert galt und seinem Urheber den Namen »Meister von 1464« verschaffte. Freilich wissen wir, dass hier nur eine genaue Kopie der künstlerisch weitaus höher stehenden niederländischen Holzschnittfolge vorliegt, die in zwei Exemplaren in Basel und London bekannt ist und ebenfalls im Buchstaben A die Inschrift: anno dni. 1464 trägt. Diese Holzschnitte sind mit ziemlicher Bestimmtheit dem Künstler zuzuschreiben, der auch die erste xylographische Ausgabe der Armenbibel illustrierte.



Abb. 1. Oxford, Ashmolean Museum. Ms. 1504.

Das für die Berliner Sammlung erworbene Alphabet trägt aber bei aller Ähnlichkeit mit den Stichen des Bandrollenmeisters doch einen wesentlich altertümlicheren Charakter, als diese und ihre Vorlagen; wir dürfen es, glaube ich, ohne Bedenken in das erste Jahrzehnt des XV Jahrhunderts hinaufrücken. Freilich bleibt auch bei un-

serem Alphabet unentschieden, ob es als selbständige Erfindung gelten darf oder seinerseits ein älteres verschollenes Vorbild kopiert.

Von der Zähigkeit, mit der man an dem einmal festgestellten Typus festhielt, von dem Eifer, mit dem auch in späterer Zeit solche Figurenalphabete gesammelt wurden, giebt es zahlreiche Beispiele. So finden wir in einem Folioband des Ashmolean-Museums zu Oxford (Ms. Nr. 1504), der als eine Art Vorlagensammlung für Miniaturmaler sich darstellt, eine Reihe Alphabete kopiert, darunter auch einige Buchstaben des Bandrollenmeisters (s. Abb. 1). Diese Kopien mögen etwa um 1500 entstanden sein. Eine Handschrift des Schachzabelbuchs von Konrad von Ammenhausen in der Königlichen Bibliothek zu Stuttgart (fol. poet. et philol. 2) beginnt mit einem figürlichen Initial I, dessen Gestalt im Gegensinn den K-Balken des Baseler Holzschnittalphabets wiederholt und die Datierung: anno dni. 1467 trägt (s. Abb. 2). Der bekannte Nürnberger Humanist *Hartmann Schedel* glaubte seine Kompilationen über die ars literaria (München, Hof- und Staatsbibliothek cod. lat. 451. 4°) nicht besser illustrieren zu können, als durch Einkleben zahlreicher Alphabete, unter denen sich auch ein vollständiges Figurenalphabet des Meisters der Bandrollen erhalten hat.[1]) Der gemalte Initial zum Buche Hiob in dem Berliner Exemplar der 42zeiligen Gutenbergbibel (etwa 1455) zeigt ein V, das ebenfalls stark an die gleichzeitigen Figurenalphabete erinnert.



Abb. 2. Stuttgart, Kgl. Bibliothek. Ms. fol. poet. et philol. 2.

Der Kupferstecher E S schliefslich hat ein Alphabet aus menschlichen und tierischen Figuren gebildet, das neben heiligen und genreartigen Darstellungen auch satirische Anspielungen auf die Verwilderung des Mönchsklerus enthält und allen übrigen Figurenalphabeten an künstlerischer Form und Reichtum der Erfindung überlegen ist; einzelne Buchstaben desselben wurden in Strafsburger Drucken (verkleinert) lange Zeit als Zierinitialen verwendet, und eine vollständige Holzschnittkopie danach aus dem XVI Jahrhundert bewahrt die Kupferstichsammlung der Bologneser Pinakothek.

Selbst nachdem die Antiquaschrift zu neuer Geltung auch im Norden gekommen war und Dürer im Anschluss an Leone Battista Alberti seine Studien über die rein geometrische Konstruktion der Schriftzeichen veröffentlicht hatte, lässt sich die Freude an figürlicher Staffierung und Belebung der Initialen nicht bannen. Es sei nur kurz an die Totentanz- und Kinderalphabete eines Holbein und Woensam von Worms erinnert. Ein flämisches Musikmanuskript der Bibliothek zu Cambray aus dem Jahre 1542: Recueil de chants religieux et de chants profanes (vergl. Durieux, a. a. O. pl. 17 u. 18) beweist, dass die Neigung zu grotesken Buchstabenbildungen auch in den Niederlanden lange fortlebte. Direkte Figurenalphabete, in denen die Balken der Buchstaben aus Menschengestalten gebildet sind, haben in dieser Epoche Noel Garnier

[1]) Siehe Rep. IV S. 278.

und Jost Amman hinterlassen. Die beiden in Kupfer gestochenen Alphabete des erstgenannten Franzosen (Robert-Dumesnil VII, p. 2, Nr. 1—46), der nach den wenigen Anhaltspunkten, die seine sonstigen Arbeiten gewähren, etwa unter der Regierung Franz' I (1515—47) gearbeitet haben dürfte, sind noch völlig im Stil des XV Jahrhunderts gehalten, wenn nicht vielmehr nach Vorlagen dieser Zeit kopiert: phantastische Verbindungen von Menschen- und Tierleibern mit spätgotischer Pflanzenornamentik. Jost Amman dagegen stellt 1567 die Antiquabuchstaben seines Alphabets (Andresen 141) als Aktfiguren dar, deren schlanke Proportionen mit dem ornamentalen Untergrund, auf dem sie stehen, die Vermutung nahelegen, dass der Züricher Holzschneider hier sich an französische Vorbilder angelehnt habe. Immer schwächer werden die Nachklänge der älteren Vorbilder in den Figurenalphabeten von J. Paulini (ca. 1570), Martin Engelbrecht (1684—1765) und Jeremias Wachsmuth (ca. 1740 Augsburg). Als Kuriosität sei schliefslich noch das »Alfabeto in Sogno« von Giuseppe Maria Mitelli genannt (1680), der die ihm im Traum erschienenen »letere del Alfabeto formate da incomposti Fantasmi e da confuse Immagini« als Vorwand benutzt, um seinen Schülern das Abc der Zeichenkunst beizubringen.

An den Anfang dieser stattlichen Reihe von figürlichen Alphabeten darf man mit Recht das obenbeschriebene aus der Sammlung Felix stellen, dessen Erwerbung dem Berliner Kabinet eine künstlerisch wertvolle Rarität mehr zugeführt hat.

EIN MÄNNLICHES BILDNIS HANS HOLBEINS DES JÜNGEREN

VON HEINRICH ALFRED SCHMID

Als im dritten Jahrzehnt des XVI Jahrhunderts der sprudelnde Reichtum an poetischen Gedanken in der bildenden Kunst zu versiegen begann, da erblühten Dekoration und Portraitmalerei.

Bei Dürer kam im Portrait die eigene Persönlichkeit noch mehr zur Geltung als die Eigenart des Dargestellten, jetzt aber werden Bildnisse von einer sachlichen Treue geschaffen, wie sie die Jahrzehnte der höchsten Kraftentfaltung noch nicht gekannt hatten.

Holbein, ein Altersgenosse von Dürers jüngsten Schülern, ist der gröfste Meister dieser späteren Kunst. Neben Dürer sollte in erster Linie Mathias Grünewald genannt werden; aber freilich besafs auch Holbein noch die Kraft zu ewig gültigen Leistungen auf dem Gebiete, wo seine Stärke lag.

Nicht grüblerisch, beschaulich und gemütvoll veranlagt wie Dürer, sondern ein Verstandesmensch von durchdringendem Scharfblick und deshalb skeptisch, einer jener Menschen, die »Gemüt nur in der Form von Leidenschaft kennen«, war er, wie wenige andere, befähigt zur Satire, zur Karikatur und zu ernsthafter Charakteristik. Daneben muss er, wie kalte Naturen oft, einen angeborenen Hang zu dekorativer Pracht besessen haben. Als Schwabe und besonders als Augsburger stand er der italienischen Kunst näher als die Nürnberger und empfing wohl schon als Knabe starke Eindrücke von italienischem Prachtsinn. Endlich fand er die deutsche Kunst in einem Entwickelungsstadium vor, wo sie sich schon aller zeichnerischen Mittel bemächtigt hatte,



HANS HOLBEIN D. J.

MÄNNLICHES BILDNIS

ORIGINAL IN DER K. GEMÄLDEGALERIE ZU BERLIN

und selbst in einer Malerwerkstatt aufgewachsen, hat er von klein auf seine Hand zu einem vortrefflichen, allen Beobachtungen seiner Augen folgenden Werkzeug geschult. Im achtzehnten Lebensjahr malte er auf die Züricher Tischplatte als Vexierbild eine Spielkarte, wo schon mit der Genauigkeit einer photographischen Reproduktion der Stil der Darstellung wiedergegeben ist.

So trafen Anlage und Erziehung zusammen, ihn zum glänzendsten Vertreter der Nachblüte und zu einem der gröfsten Portraitmaler aller Zeiten zu machen.

Die entscheidenden Wendepunkte in Holbeins Entwickelung scheinen freilich von seinen monumentalen Aufgaben und seinen Arbeiten für den Bücherschmuck ausgegangen zu sein. Als er sieben Jahre vor den ersten bilderstürmerischen Regungen nach Basel kam und selbständig zu schaffen begann, war das Portrait noch eine nebensächliche Aufgabe der deutschen Kunst; er hat bis zu seinem dreifsigsten Jahre den gröfsten Teil seiner Kraft und Zeit Altarwerken, Zeichnungen für den Holzschnitt und monumentalen Werken gewidmet; aber im Portrait leistete er schon zu einer Zeit Vorzügliches, als seine figürlichen Kompositionen noch überall die jugendliche Befangenheit verraten, und heute lässt sich auch nur noch im Portrait sein Wachstum bis an sein Lebensende verfolgen. Hier aber giebt eine lückenlose Reihe von datierten Werken so deutlichen Aufschluss über seine Wandlungen, dass sich auch die undatierten mit Sicherheit fast bis auf das Jahr hin einordnen lassen.

Die ersten Leute, die Holbein gesessen haben, gehören jenem derben Geschlecht von schweizerischen Kriegern an, die in den ersten Jahrzehnten des XVI Jahrhunderts die blutigen Schlachten in der Lombardei ausgefochten haben. Dies bestimmte auch etwas die Auffassung.

Aber schon die ersten Bilder, so das eines Jünglings in Darmstadt von 1515, dann von 1516 das Doppelbild des Bürgermeisters Meyer und dessen Frau in Basel und das reizende, wie es scheint, blofs als Kopie erhaltene Bild einer jungen Frau im Haag unterscheiden sich von den viel bedeutenderen Leistungen aus Dürers Meisterjahren durch die objektivere Auffassung, die knappere Zeichnung und das gut erhaltene Darmstädter Bild auch durch eine Feinheit des Kolorits und eine wohl berechnete Einfachheit in der Anlage der Farbentöne, die Dürer nicht eigen war. Am meisten nähert sich die Auffassung noch der Hans Burgkmairs. Von dessen Reifezeit liefse sich auch am ehesten eine ähnliche koloristische Haltung erwarten.

Bei der Ausführung eines Portraits scheint Holbein von Anfang an nach dem Modelle selbst nur eine sehr genaue Zeichnung aufgenommen zu haben. Dann übertrug er bei allen bedeutenderen Aufträgen die Konturen auf eine Holztafel, während er bei einem Portrait, das er nur für sich ausführte, das Bild auf dem Papier fertig malte. Sein Malmittel erlaubte in derselben Weise auf Papier, das allerdings zu dem Zwecke noch besonders zubereitet werden mochte, wie auf der Holztafel zu verfahren. Nach Fertigstellung der Vorzeichnung legte er zuerst die Lokaltöne, die bei ihm immer im fertigen Bilde die Grundlage zu den vorherrschenden Farben gaben, in gleichmäfsigen Tönen an, und in diese Farben malte er dann die Schatten und die Lichter und zeichnete mit dem Pinsel alles bis ins einzelne aus. Wo es möglich war, überging er in einer zweiten Sitzung das Bild noch einmal. Änderungen, die noch zum Schluss vor dem Original gemacht zu sein scheinen, finden sich z. B. beim Portrait des Bürgermeisters Meyer.

Über sein Verfahren giebt aufser einem halbfertigen Brustbild eines Mädchens in der Baseler Sammlung auch der Vergleich zwischen den ausgeführten Gemälden und den dazu gehörenden Studien Aufschluss.

Die Zeichnungen zu den Portraits sind bis gegen den Schluss des ersten Aufenthaltes in der Schweiz mit dem Silberstift[1]) ausgeführt. Meist ist noch mit Rötel und einmal mit Tusche nachgeholfen.

Holbein kam es damals vor allem auf eine weiche naturgemäfse Modellierung des Fleisches an; während deshalb von der Kleidung oft blofs die Umrisse z.T. fast ohne Schattenanlagen gegeben werden, sind die Fleischteile mit einem Netz feiner Strichlagen sehr sorgfältig durchmodelliert. Auf den malerischen Gesamteindruck des Dargestellten ist also gar keine Rücksicht genommen.

Von Luzern kehrt Holbein, zweiundzwanzigjährig, (Ende 1519) in sichtlich gehobener Stimmung zurück und bereichert durch eine Fülle von neuen Eindrücken, die er auf einer Reise nach Italien in sich aufgenommen haben muss. Seine Werke haben jetzt, freilich nur in den nächstfolgenden paar Jahren, etwas Leidenschaftliches, fast Wildgeniales. Die Zeichnung ist noch nicht korrekt, es finden sich massenhaft auffällige Verzeichnungen, aber alle Befangenheit der Jünglingsjahre ist überwunden; sein Stil ist flott, derb, breit, fast üppig. In diesen Jahren erinnern die knorrigen Konturen seiner Gewänder noch am ehesten an die Manier eines Cranach oder Dürer. Die Beziehungen zu dem Humanistenkreis, die vor der Abreise nach Luzern durch die Karikaturen zum Lob der Narrheit angeknüpft waren, trugen jetzt ihre Früchte; die Buchdrucker-Verleger überhäuften ihn mit Aufträgen, und er bekam nun auch hochgebildete Persönlichkeiten zu malen.

Ein Ergebnis der ersten glücklichen Baseler Jahre ist das Portrait des Bonifacius Amerbach, jenes jungen, mit Holbein ungefähr gleichaltrigen Juristen, der später dessen künstlerischen Nachlass erworben hat. Gegenüber allem, was Holbein früher geschaffen, sichert hier schon der grofse Raum, den der dargestellte Kopf auf der Bildtafel einnimmt, einen weit gröfseren Eindruck. Dann ist die plastische Wirkung viel stärker als früher, und die ganze Anordnung schon von vornherein auf eine ganz bestimmte Totalwirkung angelegt.

Noch im Jahre 1519 entstanden, also unmittelbar vor den Portraits, die Dürer auf der niederländischen Reise geschaffen, steht es völlig einzigartig in der Kunst jener Zeit da. Es nimmt sich unter den deutschen Lösungen dieser Aufgabe aus, wie eine idealisierende Darstellung. Statt alle Formen des Gesichtes, die für den Ausdruck wichtig sein können, in haarscharfer Modellierung wiederzugeben, unternimmt es der Künstler, das Wesentliche der Persönlichkeit: den leuchtenden Blick, die Nasenpartie und den unteren Teil der Stirn hervorzuheben und die übrigen Hauptformen blofs anzudeuten. Ein schwarzes Barett, ein dunkler Bart rahmen ein warmbraunes Gesicht wirkungsvoll ein. Aus ihm blitzt ein Auge, dessen Blau und Weifs noch gehoben wird dadurch, dass diese Farben in der Luft und den Schneebergen des Hintergrundes, dem lichtblauen Rock und der weifsen Wäsche, die vorn aus dem schwarzen Mantel hervorsehen, wiederkehren.

---

[1]) In den ersten Jahren benutzte der jüngere Holbein einen gelblich angebenden Stift; dies erleichtert die Unterscheidung von den Arbeiten des Vaters. So sind von ihm aufser den Portraits des Bürgermeisters Meyer und seiner Frau in der Baseler öffentlichen Kunstsammlung ebenda noch vorhanden 1. ein Entwurf zu einem Bilde im Innern des Hertensteinhauses in Luzern, 2. eine Kopfstudie (His, Hans Holbeins d. Ä. Zeichnungen Taf. XXI), beide in dem Skizzenbuch des Vaters, das aus dem Nachlass des Sohnes in den Amerbachschen Besitz und von da in die Baseler Kunstsammlung gelangt ist, 3. in der dortigen Kunsthalle eine feine Bildnis-Studie eines unbärtigen Jünglings, die in einem Sammelbande als Ambrosius Holbein aufbewahrt wird.

Das Bild steht auch unter Holbeins Leistungen vereinzelt da, die Auffassung ist so feurig, die Farbe so leuchtend, wie sonst nie; offenbar muss der Dargestellte dem Künstler sympathisch gewesen sein. In der Einfachheit der Anlage der fast aus geraden Linien bestehenden Silhouette und der Geschlossenheit der Töne freilich äufsert sich dessen Stilgefühl, und zwar schon viel stärker als in den frühesten Arbeiten.

Von da hebt die Entwickelung an, die Holbein auf den Stil seiner späteren englischen Jahre hinführt; nur noch die Eindrücke der ersten englischen Reise haben ihn nach einer etwas anderen Richtung beeinflusst und die letzte Ausprägung seiner Eigenart aufgehalten.

Sieht man von den kleineren Schwankungen, die auch bei diesem zielbewussten Künstler nicht zu verkennen sind, ab, so lässt sich seine Entwickelung etwa folgendermafsen charakterisieren.

Holbeins Auffassung wird von nun an kühler und objektiver. Immer mehr verzichtet er zu Gunsten der bleibenden Formen auf die Wiedergabe eines vorübergehenden charakteristischen Ausdrucks. Die Gemütsverfassung, in der Holbein seine Modelle darstellt, wird also immer gehaltener, ruhiger; in ihrem stolzen Phlegma erinnern Holbeins späteste Schöpfungen am ehesten an Velasquez. Wie auf den vorübergehenden Ausdruck, verzichtet Holbein auch zu Gunsten der Farbenunterschiede von Fleisch, Wäsche und Tracht, die als die bleibenden an der Erscheinung eines Menschen sich einprägen, auf den Reiz einer zufällig malerischen Beleuchtung, während Tizians Entwickelung gerade darauf hinausging, in Rembrandts Art die Lokalfarben in einen Gesamtton aufzulösen und nur die wenigen Formen, die zur Charakterisierung eines individuellen Lebens nötig sind, um so plastischer und wirkungsvoller durch einen der Stimmung gerade günstigen Lichtstrahl aus dem Dunkel heraustreten zu lassen. Holbeins unerbittlicher Objektivität entsprach es, in haarscharfen Umrissen die plastische Form und die Lokalfarben zur Geltung kommen zu lassen. Die Beleuchtung wird deshalb so angeordnet, dass wenige Schatten die Hauptformen scharf bezeichnen und die kleineren Unebenheiten der Oberflächen sich nur durch ganz leichte Abstufungen bemerkbar machen. So geben denn die Farben des Fleisches, der Haare, der Tracht und der Umgebung die Hauptkontraste des Bildes ab und nicht die Licht- und Schattenmassen. Das Streben, das alle grofsen Künstler gemein haben, möglichst einfach und klar zu sein, mit möglichst wenigen und einfachen Mitteln, das deutlich zu geben, was sie interessiert, äufsert sich bei Holbein darin, dass die Lokaltöne in immer breiteren zusammenhängenden Flächen zur Geltung kommen, dass also mit einem immer geringeren Aufwand von Schatten die Hauptformen plastisch und sogar immer plastischer heraustreten, und endlich darin, dass die Umrisse der Hände, Wangen, wie der Augenhöhlen, der Augenlider, der Nase und die Linie der Lippenspalte immer sicherer, knapper und zugleich charakteristischer werden. Denn je sprechender gerade diese Linien gezeichnet sind, desto mehr konnte der Künstler auf die Betonung der übrigen Einzelheiten verzichten.[1]

Die kühlere Auffassung macht sich in seiner Kunst schon sehr bald nach der Rückkehr aus Luzern geltend, schon in der Solothurner Madonna von 1522; unter seinen Portraits geben die drei Bilder des Erasmus von 1523 davon Zeugnis. Nur

[1] Die beiden Miniaturbildchen in der Windsor-Sammlung mit den sentimentalen Portraits der beiden Söhne des Herzogs von Suffolk und das Bildnis im Prado-Museum sind freilich aus Woltmanns Katalog zu streichen. Auch bei dem Portrait des Melchior Maag in Amsterdam scheint mir Holbeins Urheberschaft ausgeschlossen.

bei ganz wenigen Bildern der Folgezeit verrät sich auch nur ein annähernd gleich warmes Empfinden für den Dargestellten, wie bei dem Amerbach-Bilde. Unter den wenigen Bevorzugten wären etwa zu nennen der junge Derich Born in Windsor und der alte Falkner Heinrichs VIII im Haag, dann auch Heinrich VIII wenigstens auf dem Karton, endlich einige hübsche junge Damen der englischen Aristokratie in den Windsor-Zeichnungen.

Während aber noch in dem Amerbach-Portrait die Zeichnung keineswegs einwandfrei ist, reifte schon in den nächsten Jahren sein Können zur vollen Meisterschaft; damit dürfte auch im Zusammenhang stehen, dass Holbeins Tendenz von nun an darauf ausgeht, möglichst viel von der Figur sehen zu lassen. Ausgenommen in den Miniaturbildchen giebt Holbein fortan immer auch die Brust bis zur Hüfte mit beiden Armen und den Händen. Er stellt seine Modelle teils stehend, teils sitzend dar, dann besonders gern hinter einem Tische, auf dem der eine Unterarm vorn aufliegt. Während des letzten englischen Aufenthaltes schuf Holbein auch Einzelportraits in ganzer Figur, und die stehenden Halbfiguren lässt er jetzt bis unterhalb des Gürtels endlich bis zur Körpermitte sehen. Die Portraits von Erasmus (1523), von Henry Guildford (1527), des Sieur de Morette um 1534 und des Herzogs von Norfolk um 1540 veranschaulichen diese Entwickelung.

Dürers Interesse konzentriert sich immer mehr auf den Kopf.

Holbeins Auffassung wird während des zweiten Baseler Aufenthaltes (1519—26) auch feiner und eleganter, denn auch bei diesem objektiven Charakteristiker kann man von einer durch persönlichen Geschmack beeinflussten Darstellungsart sprechen. Seine knappere Art zu zeichnen war allerdings von vornherein besser geeignet, die feineren Züge des Gesichtes zur Geltung kommen zu lassen, als Dürers Art, die jedem Gesicht etwas Markiges zwar, aber damit auch etwas Derbes verleiht. Auch schon die gröfsere Gewandtheit des reifen Kunstvermögens der späteren Jahrzehnte der Blütezeit erlaubte Holbein eine zwanglosere Darstellung von Haltung und Gestalt als etwa Dürer in dessen Frühzeit und damit schon eine Darstellung, die dem bewusst Gefälligen sich nähert. Dazu kam der vom Vater ererbte Farbensinn, die angeborene Freude an Pracht und damit schon das Verständnis auch für die Wirkungen, die schon mit dem äufserlichen Glanz der Erscheinung zu erzielen waren. Aber seine Anlagen kommen erst jetzt unter der Nachwirkung starker italienischer Eindrücke bei der Nötigung, rasch und viel auch im kleinsten Mafsstab zu schaffen, zur vollen Entwickelung, und es nimmt seine Kunst, wie dies im Historienbild und namentlich in der Dekoration deutlich zu erkennen ist, gerade jetzt die Richtung zum Gefälligen und Eleganten, und dies musste sich auch im Portrait, sei es auch nur unwillkürlich, äufsern, und zwar nicht blofs in der Anordnung von Farbe und Form.

Nicht ohne Bedeutung kann es gewesen sein, dass Holbein gerade damals feingebildete Persönlichkeiten zu malen bekam. Wenn man bedenkt, wie entsetzt die Tochter Maximilians über das Bild ihres Vaters von Dürer war, so wird man wohl gern zugeben, dass nicht allein die Sicherheit im Charakterisieren, sondern auch eine gewisse Stimmungsverwandtschaft ihn zum bevorzugten Maler des englischen Hochadels gemacht hat.

Holbein kam in den letzten Jahren vor der englischen Reise zu einer emailartig geleckten Malweise, die sich namentlich in den acht Passionsdarstellungen und in den fein ausgeklügelten Laïsbildchen [1]) bemerkbar macht, und auch die Studien zu den

[1]) Zwei Halbfigurenbilder in der Baseler Kunstsammlung. Beide stellen ein Mädchen in reicher Tracht dar. Meines Erachtens dasselbe Modell, das auch zur Darmstädter Ma-

Portraits auf dem Darmstädter Bilde nähern sich schon jener haarscharfen, hauptsächlich durch Konturen charakterisierenden Art der spätesten englischen Zeichnungen. Auf seiner ersten englischen Reise erhält aber Holbeins Kunst, ähnlich wie die Dürers auf dessen niederländischen Reise, noch einmal einen freieren, flotteren Zug.

Die Studien der Jahre 1526—28 sind sehr breit und flott mit Kohle (wie es scheint, nicht mit Kreide) hingeworfen. Namentlich die Portraits aus der Familie des Thomas Morus in der Windsor-Sammlung, bei deren Herstellung die Zeit nicht nach Minuten bemessen gewesen zu sein scheint, und das schöne Bild eines bartlosen Jünglings in der Baseler Sammlung zeichnen sich durch eine echt künstlerische Behandlung aus, die merkwürdig sowohl gegen die früheren Zeichnungen wie besonders gegen die geometrisch exakte Darstellungsweise der letzten Zeit absticht. Im Gegensatz zu früher ist nun auch die Farbe der Tracht durch dunklere oder hellere Töne angegeben.

In den Gemälden ist der Gesichtston noch hie und da ein warmes Braun, und was ferner die spätere Malerei zum Prinzip erhebt und konsequent durchführt, bei der Modellierung beständig den Gegensatz von warmem und kaltem Schatten zu beobachten, davon findet sich in Portraits dieser Zeit bei Holbein schon eine Vorahnung, etwa so, dass die Übergänge vom Licht zum Schatten kaltgrau, sogar bläulich, die Kernschatten braun sind.

Auch in der Anordnung haben die Portraits dieser Zeit einen charakteristischen Zug. Immer dieselbe Dreiviertelsansicht des Gesichtes sowohl wie des Oberkörpers. Während in den beiden Laïsbildchen, ganz abgesehen von Altargemälden der letzten Baseler Jahre, das Gleichgewicht der beiden Bildseiten sehr sorgfältig abgewogen ist, wird dies jetzt überall zu Gunsten eines Bewegungseindruckes geopfert. Die Gestalt ist in der Regel nach der Richtung des Blickes über die Bildmitte hinausgerückt, sie scheint sich lebhaft mit einem Gegenstand, einer Person rechts oder links aufserhalb des Bildes zu beschäftigen. Fast jedes der Gemälde sieht aus, als ob es auf ein Gegenstück berechnet sei. In dem Dresdener Portrait des Thomas Godsalve und seines Sohnes wenden sich sogar die beiden Gestalten in ähnlicher Haltung nach derselben Seite.

Die lebhaftere Auffassung macht sich dann auch noch in Basel geltend, während des dritten Aufenthaltes 1528—32, in dem kleinen Rundbildchen des Erasmus und namentlich in dem Gelegenheitsbilde von des Künstlers Frau und Kindern. Auch hier wieder die Richtung der ganzen Gruppe nach einer Seite, die für die vorhergehenden Jahre bezeichnend ist. Das Bild ist allerdings am Rande rechts beschnitten, doch scheint es nicht, dass die Komposition noch ein Gegengewicht besessen hatte. In der Darstellung der Karnation hat aber Holbein hier das Wunderbarste an Lebendigkeit geleistet, und es scheint mir unverkennbar, dass die plastische Wirkung und das warme Leben, namentlich in Kopf und Hals der Mutter, auch auf dem Wechsel von kalten Halbtönen und durchscheinenden braunen Schatten beruht. Das Bild ist von jener Intimität, die bei Holbein sonst nur die Studien besitzen, und es scheint hier das Ganze nach dem Leben fertig gemalt, d. h., es scheint auch das Kolorit direkt an den Modellen studiert zu sein.

---

donna gedient hat. Das eine Mal wendet sich die Figur nach dem Beschauer mit der Bitte um noch mehr Geld; hier befindet sich an einer Steinbrüstung vorn die Unterschrift LAIS CORINTHIACA. Im Gegenstück, das keine Unterschrift mehr trägt, ist die Dargestellte durch einen Amorknaben als Frau Venus charakterisiert. Nach Anton Springers einleuchtender Erklärung: die wahre und die falsche Liebe (d. h. die Liebe um Geld).

Nach dem Familienbilde, das Ende 1528 oder 1529 entstanden ist, wurde Holbein in Basel noch der Auftrag zu teil, die Malereien im Rathause zu vollenden. Bei dieser Aufgabe war ein sorgfältiges Abwiegen der Komposition Notwendigkeit, und es scheint, dass diese Arbeit dann auch seine Darstellung der Einzelperson im Portrait beeinflusst hat. In den erhaltenen Wandresten findet sich auch zum ersten Mal in gröfserem Format jene stenographische, mit wenigen Linien charakterisierende Darstellung, die für die späteren Windsor-Zeichnungen charakteristisch ist.

In den Portraits der letzten englischen Zeit (1532—43), und zwar gleich von Anfang an ist die Anordnung sorgfältig auf ein ruhiges Gleichgewicht abgewogen, aufser in kleinen Rundbildchen, die auf ein Gegenstück berechnet waren. Die Auffassung wird jetzt immer ruhiger.

Der Kopf findet sich regelmäfsig genau in der Mittellinie des Bildes. Kleine Abweichungen finden sich nur bei dem frühen Georg Gyfse im Berliner Museum und in einigen der spätesten Darstellungen, wo statt dessen das Schwergewicht der Darstellung in die Bildmitte fällt.

Der Bewegungseindruck nach einer Seite hin wird jetzt vermieden. Dreiviertelsansicht ist noch immer am häufigsten, aber es lehnt sich dann der Körper oder Kopf zurück; der Blick ist nach innen gekehrt, oder die Hände geben der Figur etwas Zurückhaltendes; sie sprechen nicht mehr, sondern schweigen. Auch lässt der Künstler jetzt gern, wo die Brust nach einer Seite gerichtet ist, den Blick oder den ganzen Kopf nach der anderen, gegen den Beschauer zu, wenden. Besonders charakteristisch ist aber für diese Zeit die Aufnahme von Kopf und Rumpf in aufrechter gerader Haltung direkt von vorn, eine Art der Darstellung, die früher gar nicht nachzuweisen ist. Sie findet sich nun beinahe in einem Drittel der Bildnisse und dabei gerade in Hauptwerken: zweien der Brautbilder, dem Portrait Heinrichs VIII selbst, dem Sieur de Morette.

Diese Darstellungsweise entspricht der unerbittlichen Geradheit des Künstlers und der protestantisch nüchternen Gesinnung jener Jahrzehnte. Sie findet sich auch sonst in der deutschen Kunst jener Zeit, in anderen Epochen und bei anderen Völkern nur ausnahmsweise.

Wie statt durch Bewegung nur noch durch ruhige Haltung, so wird nun auch statt durch einen vorübergehenden Ausdruck nur noch durch die bleibenden Formen charakterisiert. Unter diesen bleibenden Formen werden die Hauptlinien des Gesichts immer schärfer hervorgehoben.

Schon die Holzschnitte in kleinstem Formate aus den früheren Baseler Jahren waren für Holbein eine Anleitung gewesen, mit einem Minimum von Strichen Charaktere und deren momentane Stimmung zu charakterisieren. In den Holzschnitten der englischen Zeit geht er hierin noch um einen Grad weiter. Fast ohne Schattenstriche ist hier ein geradezu erstaunlicher Grad von Ausdruck und bei dem Rundbilde des Wyat auch von individueller Charakterzeichnung erreicht.

Die Zeichnungen der Windsor-Sammlung, soweit sie nicht schon dem ersten Aufenthalt angehören, scheinen sich fast über den ganzen zweiten Aufenthalt, von etwa 1534 bis zum Tode, zu verteilen. Eine gröfsere Zahl lässt sich auf Grund datierter oder datierbarer Portraits zeitlich bestimmen. Die Mehrzahl, namentlich der Damenbildnisse, muss aus den letzten fünf Jahren stammen, die Damen mit rundem Kopfputz sogar aus der allerletzten Zeit, da unter den Königinnen erst Katharina Howard in dieser Tracht erscheint.

Auch hier zeigt sich, wie Holbein immer gröfseres Gewicht auf die Konturen legt. Diese werden zunächst dunkler und schärfer, während im allgemeinen die Schatten immer zarter werden. Holbein lässt das Licht vorzugsweise und je länger je häufiger direkt von der Seite des Beschauers auf die Figur fallen. Die gegen vorn gekehrten Flächen erscheinen somit hell, während die anderen, namentlich die Teile der Oberfläche, die im Bild nur am Rande der Gestalt sichtbar sind, im Halbschatten liegen. Hier versteht es nun dieser Künstler schon durch das An- und Abschwellen der Konturen, die Halbschatten anzudeuten, so dass schon durch die Linien ein erstaunlicher Grad von plastischer Wirkung erzielt wird.

Schon seit 1534 oder noch früher hebt er hier und da die Hauptlinien des Gesichts und dunklere Stellen im Bart mit Tusche noch besonders hervor; dies wird später immer mehr zur Regel, und die Studien, wo gleich auch die Tracht mit Tusche skizziert ist, stammen alle aus den letzten Jahren. Wo freilich bei diesen mit Tusche verstärkten Zeichnungen die Schattentöne, die mit Kreide oder Kohle hingesetzt waren, verwischt sind, erhält der Ausdruck des Gesichtes etwas leichenhaft Starres, Abschreckendes gerade durch die unbarmherzige Schärfe dessen, was stehen geblieben ist.

Im Bestreben, durch die Bildnisstudie eine Grundlage für seine Gemälde zu schaffen, die in jeder Hinsicht über das darzustellende Objekt Aufschluss giebt, geht Holbein nun in der Betonung der Konturen immer weiter. Während er früher Einzelheiten, die im Schatten lagen, wie Augenlider oder Lippe, einfach mit einem dunklen Streifen bezeichnet, giebt er jetzt in haarscharfen Strichen die Ränder dieser Formen und legt den Schatten nur noch leicht an. Dagegen malt er in den Studien aus den letzten Jahren mit Vorliebe mit Tusche ein dunkles Stück der Tracht in der Umgebung des Gesichtes in der ganzen Schärfe, mit der es im Bilde von den Lichtern und Halbschatten des Gesichtes abstechen sollte. Unter den Windsor-Zeichnungen, die den letzten Jahren angehören müssen, ist die ziemlich ausgeführte und darum äufserst wirkungsvolle Studie mit der Bezeichnung Lady Henegham hierfür besonders charakteristisch. Bei Damen begnügt sich Holbein aber auch oft mit den dunkeln Bändern, die oben die Stirn einfassten, oder mit etwas schwarzer Stickerei an der Halskrause, um den hellen Fleischton gleich in der Studie richtig wirken zu lassen. Bei Männern versieht denselben Dienst oft schon die Angabe der Farbe von Kopfhaar oder Bart. Dunkle Haare werden jetzt gern einzeln mit scharfen Linien gezeichnet; ist das Haar blond, so werden etwa absichtlich zum Kontrast die Umrisse der Tracht in dunkeln scharfen Linien ausgeführt. Die Schattentöne dagegen verflüchtigen sich immer mehr an die Ränder, die jetzt mit erstaunlicher Schärfe und Feinheit die Formen umkreisen.[1]) Hierin zeigt sich, dass es Holbein immer mehr daran gelegen war, die Lokaltöne, namentlich die Farbe der Haut, zur Geltung kommen zu lassen.

Es scheint, dass Holbein bei seinen zahlreichen Aufträgen von seiten hochgestellter Persönlichkeiten, die ihm nur kurze Zeit zur Aufnahme liefsen, sich zur Feststellung der Proportionen eines mechanischen Hilfsmittels bedient hat, das ihm etwa die Dienste leistete, wie heute die bei den Zeichnern archäologischer Institute beliebte Camera lucida oder wie Stülers Perspektograph. Dürer beschreibt in seiner »Unterweisung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheit« mehrere solcher Hilfsmittel. Zwischen das Auge, dessen Stellung durch eine Scheibe mit Sehloch

---

[1]) Aufnahmen aus den letzten Jahren sind u. a. noch die Herzogin von Suffolk, Lord Vaux, Lady Vaux, Sir Thomas Elyot, Lady Elyot, William Parr Marquis of Northampton, die Studie, die als Ormond bezeichnet ist.

oder auf irgend eine andere Weise fixiert wird, stellt man z. B. senkrecht eine Glastafel. Auf dieser werden dann die Umrisse genau an der Stelle, wo sie im Glase erscheinen (mit Pinsel oder Feder), angemerkt. Nachher wird die so entstandene Zeichnung auf Papier gebaust. In der einen der beiden Berliner Portraitstudien aus später englischer Zeit sind in der That die Hauptlinien so, als ob sie von einem anderen Blatte übertragen wären, mit einem harten Stift vorgeritzt, während die Zeichnung sonst nicht etwa mit Silberstift, sondern mit Kohle, farbiger Kreide und Tusche ausgeführt ist.

Ein solches Hilfsmittel würde auch Holbeins spätesten Stil erst recht erklären. Licht und Schatten sprechen auch bei vollbelichteter Gestalt so stark mit, dass die Proportionen weit leichter zu treffen sind, wenn die Skizze schon mit kräftigen Schatten angelegt wird. Dies ist denn auch sonst die Regel in allen reiferen Epochen der Kunstentwickelung, während Holbein in den Studien, die sich erhalten haben, je länger je mehr von der Linie auszugehen scheint.

Dieselbe Entwickelung wie Holzschnitt und Studien zeigen auch die Gemälde selbst. In den ersten Jahren kommen noch Bilder vor, in denen die eine Gesichtshälfte beschattet ist; es fällt auch etwa noch der Schatten der Nase über die Wangen, aber immer konsequenter geht der Künstler darauf aus, nur solche Halbschatten zu dulden, die die Formen des Schädels scharf hervorheben. Auch jenes feine Durchmodellieren des Gesichtes mit abwechselnd halb und ganz belichteten Flächen, das die Portraits des Georg Gyfse und noch das des Southwell in Florenz auszeichnet, giebt Holbein später auf. In den Jahren 1537—40 etwa vollzieht sich eine letzte Wandlung. Unter den Gemälden scheiden sich die Schöpfungen der letzten drei oder vier Jahre noch schärfer von den früheren als unter den Studien. Die vollbelichteten Gesichter werden häufiger; die dunkeln Schatten werden knapper, schmäler und schliefsen sich möglichst an die umgebenden dunkeln Lokaltöne der Tracht an; die Halbtöne werden lichter. Ebenso wird in der Tracht der muntere Wechsel von Hell und Dunkel vermieden. Der Glanz der Seidenstoffe wird gedämpfter, oder es beschränken sich die Glanzlichter auf wenige schmale Streifen, eben genug, um die Form zu zeichnen. In ganz breiten Flächen sprechen die Lokaltöne, und diese werden ihrerseits wieder nach ihrer Verwandtschaft nach Möglichkeit zusammen gruppiert. Die Modellierung wird emailartig, die Farbe, stets kühl bei Holbein, wird noch kälter. Die Schatten werden violett, der Grund graublau oder dunkelblaugrün. Die ausdrucksvolle Ruhe der Gestalten, die Geschlossenheit der Töne, die einfachen Farbenaccorde geben diesen letzten Schöpfungen etwas Lapidares, etwas befremdend Grofsartiges.

Das lebensgrofse Bildnis eines Engländers, das diesen Sommer aus dem Nachlass des Malers Sir John E. Millais von der Direktion der Berliner Gemälde-Galerie erworben wurde, gehört dem Anfang dieser letzten Periode an und dürfte etwa um 1539 anzusetzen sein.

Leider ist blofs das Alter des Dargestellten · AETATIS · SVAE · 51 · auf dem Hintergrunde angegeben, und da auch in den Windsor-Zeichnungen das Gesicht des hier Dargestellten sich nicht nachweisen lässt, so ist wenig Hoffnung vorhanden, dass dessen Name je wird nachgewiesen werden können. Die Züge sind so auffallend, dass sie auch in einer, von anderer Seite aufgenommenen Studie nicht zu verkennen wären.

Das Bild zeigt einen Mann von gesund roter Hautfarbe, mit langem Schädel und einem grofs und scharf geschnittenen schmalen Gesicht, in dem die Länge der

Nase besonders in die Augen fällt. Der Bart ist schwarz, aber schon leicht ergraut, die Augen sind dunkel graublau. Die gerade geschnittenen Haare, die oberhalb des rechten Auges unter dem Barett hervorsehen, scheinen andeuten zu sollen, dass der Mann eine Perücke trug.

Die Kleidung zeigt, dass der Dargestellte nicht zu den höchsten Spitzen der englischen Gesellschaft gehört. Er mag eine Stellung eingenommen haben, die etwa der des Falkners Chesemann entsprach. Die Tracht ist dieselbe wie bei dem Sieur de Morette in Dresden und, mit Ausnahme der Kopfbedeckung, auch die gleiche, wie bei dem Herrn auf der linken Seite des Bildes, das den traditionellen Titel der beiden Gesandten trägt, aber in allen Teilen schmuckloser. Sie besteht aus einem Wams von karmesinfarbener Seide, von dem blofs der untere Teil der Ärmel und oben am Hals ein Rändchen zu sehen ist, dann aus einem einfachen schwarzen, vorn zugeknöpften Überkleid, von dem auf der Brust ein kleines Stück zum Vorschein kommt (bei dem Henry Guildford, dem Sieur de Morette und dem einen der beiden Gesandten ist dies Kleidungsstück offen und reich verziert), endlich aus einer schwarzvioletten Schaube mit kurzen Puffärmeln, die vorn auf der Brust mit bläulichschwarzem moirierten Seidenstoff und innen mit dunkelm Pelz besetzt ist. Die Hände ruhen in einem jener Ärmel, die nicht an einem Rock befestigt waren, sondern frei an Bändern getragen wurden. Er ist von demselben Stoffe wie die Puffen, und so fehlt hier merkwürdigerweise jenes, nebst dem Kopfe wichtigste Mittel der Charakterisierung, das der Künstler sich sonst nie versagt hat: die Hände.

Das Barett hat eine Form, die in holbeinischen Portraits zwar weit seltener als die ganz flache, aber doch mehrmals vorkommt; aber auch hier fehlt der Schmuck eines Wappens oder einer Medaille, die bei Höhergestellten, wie dem Morette, dem Southwell, dem Guildford, an dieser Kopfbedeckung nie fehlt.

Der Dargestellte war aber offenbar keine unbedeutende Persönlichkeit. Die hohen Augenbrauen, die ganze stark belebte, auch mit besonderer Sorgfalt durchgeführte Augenpartie mit den vielen kleinen Fältchen in dem sonst noch glatten Gesicht, der überlegende Blick, der zusammengekniffene lippenlose Mund im Verein mit der geschlossenen Haltung der Arme und dem Zurücklehnen des Kopfes, das alles vereinigt sich zu dem Eindruck eines selbstbewussten, rücksichtslosen, heftigen Menschen von grofser Selbstbeherrschung und Entschlossenheit. Das zurückhaltende Wesen, das aus diesen Zügen spricht, hat auch etwas Kleinliches, so dass man Habsucht, Geiz oder einen verwandten Zug hinter dieser Physiognomie vermuten könnte.

Es ist interessant zu beobachten, wie sehr die Einordnung der Figur in das Rechteck der Bildfläche dazu dient, die Eigenschaften der Persönlichkeit zum Ausdruck zu bringen. Die Puffärmel z. B. waren dazu angethan, den männlichen Gestalten etwas Breitspuriges zu verleihen; dass sie hier auf dem Bilde kaum Platz haben, dient nun sehr dazu, den Dargestellten diesen Eindruck hervorrufen zu lassen.

Das Licht trifft die Gestalt so, dass im Gesicht nur die Formen der Augenhöhlen, der Rand der Nase, die Lippen und das Ohr sich in dunkleren Halbschatten abzeichnen und das Gesicht als Ganzes hell vom dunkeln Grunde sich abhebt. Auch beim Oberkörper dient weit mehr als Licht und Schatten der Verlauf der Linien an der Kleidung, dienen namentlich wieder die Wölbungen, welche der Besatz der Puffen beschreibt, dazu, die Gestalt zu runden.

Der Farbenaccord des Bildes besteht in der Hauptsache aus drei kühlen Lokaltönen: dem kalten Rot des Gesichts und des seidenen Ärmels, dem Graublau des Hintergrundes und dem teils mehr ins Bräunliche, teils mehr ins Bläuliche stechen-

den Schwarz von Barett, Haar und Gewand. Dazu gesellt sich als vierte Note noch das Gold der drei Nestelknöpfe am Barett und das Gold der Inschrift auf dem Grund, was beides mit unverhohlener Absicht rings um das Gesicht gruppiert ist.

In diesem sorgfältig abgewogenen und so einfachen Farbenaccord spielt aber das leuchtende Rot des Ärmels eine Rolle, die für eine Nebensache sehr auffallend ist. Der Künstler scheint dies selbst schon gefühlt zu haben. Eine dunkle Lasur, die beim Ankauf des Gemäldes blofs auf dem oberen Teile dieses roten Gewandstückes sich befand, bewies, dass schon in alter Zeit ein breiter Streifen am unteren Bildrand durch den Rahmen verdeckt und von dem Ärmel blofs etwa die Hälfte sichtbar war. Damit wurde freilich auch der kleine Streifen, den man vom Handgelenk unten rechts sieht, völlig verdeckt.

Eine zweite Änderung hat Holbein noch während der Arbeit vorgenommen. Die Nase war ursprünglich etwas kürzer und erhielt ihre jetzige abnorme Länge erst, nachdem sie schon einmal fertig modelliert gewesen war. Selbst auf der Abbildung lassen sich die früheren Konturen, die bei der Änderung nicht ganz weggeschabt worden waren und jetzt durchgewachsen sind, noch erkennen.

Im übrigen ist aber die Erhaltung so tadellos, dass wir wohl heute genau denselben Eindruck von diesem Kunstwerke empfangen, den es auf den Besteller einst gemacht hat, als es frisch von der Staffelei genommen wurde.

Die Berliner Galerie besafs bisher schon drei Schöpfungen des Künstlers, alle aus dem zweiten englischen Aufenthalt: aufser zwei kleinen Portraits aus dem Anfang und aus dem Schluss dieser Zeit, ein Hauptwerk, das lebensgrofse Bildnis des Georg Gyfse, das gleich nach der Rückkehr aus Basel entstanden ist. Dazu ist nun auch ein lebensgrofses Brustbild von hervorragender Durchführung aus den letzten Lebensjahren getreten. Als solches ist es wie kein anderes Gemälde der Galerie bezeichnend für Stil und Kunstvermögen der deutschen Malerei in der Mitte des XVI Jahrhunderts. Es war schon einmal nach Deutschland herübergekommen, nämlich 1871 auf die bekannte Holbein-Ausstellung in Dresden, und in Woltmanns Biographie spiegelt sich noch das Aufsehen wieder, das diese vorher völlig unbekannte Schöpfung unter den Besuchern der Ausstellung hervorgerufen hat.

Gedruckt in der Reichsdruckerei.

